publicación de
cine universitario

film

¿jean renoir

la comedia del cine mudo

la censura hays

5
JULIO 1952

DEPOSITE SUS ECONOMÍAS EN LA

CAJA NACIONAL DE AHORRO POSTAL

La primera Institución de Ahorro del país.

Las sumas depositadas tienen la garantía del Estado por su importe total y son inembargables hasta $ 2.500.00.

Estudio y laboratorio cinematográfico 16 m/m.

BRA-SAL

filmaciones
revelados
copias
títulos

sonorización
efectos especiales
dibujos animados
compaginación

editores del "noticiero deportivo"

Pasaje Palacio Salvo — entrepiso
teléfonos: 40-38-06 y 9-16-97

BIBLIOTECA del Dr. ANDRES CASTILLO

film

cinco

5 JULIO 1952

cine universitario

publicación de

dirección H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet.

dirección gráfica Arq. Walter Chappe Píriz.

consejo de redacción Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walter Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, Julio Ponce de León Hugo Rocha, E. Rodríguez Monegal, Giselda Zani.

corresponsales Nicolás Mancera (Argentina).

en este número

2 la oficina hays
6 la comedia del cine mudo
10 la obra de jean renoir
17 el subjetivismo en el cine
25 estrenos
29 revista de revistas
30 cine universitario: cartelera de julio
31 tercer concurso de filmación
32 concurso film 5

FILM es publicada mensualmente por CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY, cine-club con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se entrega gratuitamente al socio de CINE UNIVERSITARIO; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza su reproducción, con mención expresa de procedencia.

En la portada, Maj-Britt Nilsson y Birger Malmsten en JUVENTUD DIVINO TESORO (Sommarlek)

ulises barofflo

la oficina hays

cómo surgió la organización que dirige al cine americano

EL PERIODO POSTERIOR A LA PRIMERA guerra fué muy desfavorable a la industria cinematográfica yanqui; las ganancias disminuyeron peligrosamente y la competencia producía films moralmente objetables para los censores estatales y municipales quienes los prohibían, o mutilaban, luciendo en esa labor poca o ninguna uniformidad de criterio. La industria no podía prever las reacciones de los censores y era vulnerable, además, a los ataques de diferentes grupos organizados cuyas protestas enardecían el celo de los cuidadores de la moral y de las buenas costumbres. Los productores fundaron sucesivamente dos organizaciones para protegerse de esos peligros, la "National Association of the Motion Picture Industry" y la "National Board of Review", que demostraron ser débiles e inoperantes cuando la situación adversa hizo crisis durante 1921. Esta crisis puede ser ubicada en un plano social más amplio: la lucha de los productores era sólo un capítulo de la entablada en escala mayor entre los conservadores y los que pedían conductas más liberales (inclusive más libertad de entretenimiento). La contestación de los jefes de la industria fué el establecimiento de una nueva asociación, comandada por quien era entonces el brazo derecho del triunfante partido republicano que había llevado a Harding a la presidencia de la república: William H. Hays. La labor de éste y sus colaboradores debía representar a la industria ante el pueblo y los gobernantes, de modo de prevenir la censura o el contralor de extraños. Debe constar que el deseo de una censura propia pareció inspirado más por el miedo que por la conciencia profesional o el sentido de responsabilidad frente al interés público.

Durante el correr del año 1921 era tal la corrupción que había invadido a la Federación norteamericana de Base-Ball que los clubes decidieron llamar a un hombre probo, el juez Landis, para que limpiara la casa. Esto fué, en cierto modo, un invento muy razonable que Hollywood se apresuró a imitar. Después de varias semanas de rumores, el NEW YORK TIMES anunció, el 15 de enero de 1922, que Will Hays, con la aprobación del presidente Harding, renunciaba al gabinete como cabeza de la bancada republicana para transformarse en un "Landis de la pantalla". Combinando una carrera política y jurídica en Indiana, Hays había llegado a presidir el Comité Nacional Republicano para la campaña de 1920. Se había interesado en el cine cuando un film de propaganda usado por los demócratas había ayudado a la reelección de Woodrow Wilson en 1916. Durante la campaña de Harding había tratado a los noticiarios con desusada gentileza, mostrándose especialmente sensible al poder político de la pantalla, demostrado antes y después de la guerra. Como jefe de propaganda republicano había tenido muy en cuenta esas predilecciones que hablaron mucho en su favor ante los jefes de la industria. Por otra parte, su calidad de sostenedor de la iglesia presbiteriana lo aureolaba con la respetabilidad que los productores pedían.

Pocos días después de dejar sus funciones políticas, el 4 de marzo de 1922, Hays asumió la dirección activa de la nueva asociación, "The Motion Pictures Producers and Distributors of America" (M. P. P. D. A.), incorporada al Estado de Nueva York el 12 de marzo. Sus organizadores retiraron su apoyo a la National Association of the Motion Picture Industry que tuvo una muerte innoble pero silenciosa. Nada se dijo de la National Board of Review, que siguió existiendo. La relación entre ésta y la oficina Hays nunca ha sido íntima, ni siquiera cordial. Como, en cierto modo, son competidoras y cada una no puede criticar a la otra abiertamente, se han ignorado en una forma mutua, cortés y fría.

Desde el principio, tuvo Hays el apoyo de las principales compañías. La oferta vino firmada por Adolph Zukor, William Fox, Samuel Goldwyn, Lewis J. Selznick, Carl Laemmle y otros y establecía, en su parte adquisitiva, que la compensación a pagar por el trabajo sería la suma de cien mil dólares anuales durante tres años. (1) Hays conservó el puesto hasta 1945, fecha en que fué relevado por Eric Johnston. Como presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores Cinematográficos de América, Hays fué (como Johnston es hoy) el vocero de la industria en sus relaciones con el público. Tuvo el derecho de vetar lo resuelto por los ejecutivos del organismo si lograba a su favor dos tercios de los votos del Consejo de Directores de la Asociación. Pero su poder fundamental derivaba de su prestigio personal, en el que se confiaba para organizar un plan que solucionara la difícil situación en que se hallaba la industria. (Parece evidente, sin embargo, que Hays no fué nunca el "zar" en el sentido de poseer poderes absolutos: la industria, por lo menos, nunca lo reconoció así.) El certificado de incorporación de la oficina decía así:

> "El objeto para el cual la M. P. P. D. A. se crea es defender los intereses comunes de la industria cinematográfica de los Estados Unidos, *A*) estableciendo y manteniendo el más alto nivel artístico y moral en la producción, *B*) desarrollando los valores de entretenimiento y de utilidad del cine, *C*) difundiendo información fidedigna y provechosa sobre la industria, *D*) combatiendo los abusos de modo de asegurarse contra exacciones injustas e ilegales, *E*) en todo otro sentido legal y propio."

Desde el advenimiento de Johnston, lo único que cambió de la organización de la oficina fué el nombre: ahora, su nombre legal es "Motion Picture Association of America, Inc." (M. P. A.), pero en todas partes del mundo se la sigue llamando "la oficina Hays". La sede de la M. P. A. sigue siendo Nueva York, pero posee un alter ego radicado en Hollywood: la "Association of Motion Pictures Producers, Inc." (A. M. P. P.). En el pasado, la separación entre ambas era una ficción y la A. M. P. P. funcionaba como la rama hollywoodense de la M. P. A. Hoy, ambas están tan relacionadas que resulta imposible distinguir entre ellas. Las soluciones de una son endosadas por la otra, las respectivas sucursales ocupan el mismo edificio en todas las grandes capitales europeas y hasta los empleados están inscriptos en una única lista común. Si hay una distinción que se pueda hacer entre ambas es que la asociación de California sólo entiende en lo que tiene relación con el rubro "producción cinematográfica" y sólo compañías productoras están afiliadas a ella. En cambio, miembros como la Eastman Kodak, la Electrical Research Products Division of the Western Electric Company y la RCA Manufacturing Company pertenecen a la organización neoyorkina. Ninguna de las dos asociaciones afilia compañías exhibidoras, aunque estén relacionadas con firmas productoras o distribuidoras. En cambio, pequeñas compañías produc-

toras pueblan las listas de socios. Estas listas no son totalmente estáticas, pero nuevas inscripciones o retiros son infrecuentes. Warner Brothers y Samuel Goldwyn han sido hasta hoy los miembros más variables, la United Artists se borró durante la guerra y desde entonces figura en la lista de la Society of Independent Motion Pictures Producers. La M. P. A. tiene cinco clases de socios: I) productores; II) distribuidores; III) socios presentados por otros de la clase A; IV) socios presentados por otros de la clase B; V) otros socios. La A. M. P. P. tiene dos clases de socios: las compañías productoras son miembros de clase A y los presentados por éstos son miembros de clase B. El resultado es que los grados superiores de ambas entidades están ocupados sólo por los ejecutivos de las principales compañías hollywoodenses. El monto de la cuota social nunca se ha hecho público. Las finanzas de la M. P. A. y la A. M. P. P. pueden sólo suponerse según la siguiente base: (2) perciben tres clases de cuotas: la de los miembros de compañías, calculadas sobre el total de sus ganancias brutas anuales; la de los distribuidores que envían films al extranjero y cuyo producto es enviado al departamento del exterior de la M. P. A. y la de los tres miembros fabricantes (Kodak, Western Electric y RCA) que es establecida por Johnston. Un cálculo aproximado de lo que esa suma de cuotas representa, según un artículo de la revista FORTUNE, daría no menos de un millón de dólares anuales. Además, las actividades de las dos organizaciones insumen pagos extra por cada película enviada a estudio, lo que debe elevar considerablemente esa cifra. La organización interna de la M. P. A. y la A. M. P. P. comprende cuatro ramas: Reglamentación, Relaciones Públicas, Relaciones Legales y Extranjeras, Relaciones con los exhibidores e intercambio de films.

REGLAMENTACION comprende tres departamentos: la ADMINISTRACION DEL CODIGO DE LA PRODUCCION (P. C. A.) que regula el contenido de los films según el dicho Código; la ADMINISTRACION DEL CODIGO DE PUBLICIDAD (A. C. A.) que cumple la misma labor en materia de propaganda, trabajando con un comité de publicistas nombrado por la industria y el ESCRITORIO DE REGISTRO DE TITULOS, fundado en 1925 y que entendía en materia puramente legal (cuidar la no duplicación de los títulos de los films) pero que ahora cuida también la moralidad de los nombres de las películas.

RELACIONES PUBLICAS también comprende tres departamentos: INFORMACION PUBLICA, que trabaja en el renglón que su nombre indica conjuntamente con varios comités de publicistas de New York y Hollywood; SERVICIO COMUNAL, con sede en New York, encargado de pulsar la opinión pública, para lo que está estrechamente relacionado con grupos cívicos, educacionales, religiosos y con fan-clubs (clubes de admiradores/as de estrellas de cine) y, principalmente, con el "New York Previewing Committee" (que selecciona el público de las privadas en que se estrena el film terminado para estudiar, en ese cultivo artificial, las posibilidades de triunfo o fracaso de la película) y ESTUDIO Y SERVICIO PUBLICO, con sede en Hollywood y las mismas atribuciones que Servicio Comunal.

RELACIONES LEGALES Y EXTRANJERAS comprende dos departamentos, el LEGAL, que previene y protege a los miembros contra peligros legales o legislativos y que trabaja con varios comités de abogados nombrados por los ejecutivos de las empresas y el INTERNACIONAL, que soluciona los problemas de distribución en el extranjero mediante el asesoramiento de los jefes de distribución de las empresas.

RELACIONES CON LOS EXHIBIDORES E INTERCAMBIO DE FILMS comprende también dos departamentos: SERVICIO DE SALAS que aconseja a los exhibidores según las prácticas del mercado y trata de conciliar problemas dentro de lo posible y CONSERVACION, encargado de la seguridad del material.

Desde el punto de vista cinematográfico, es REGLAMENTACION la rama más importante, y dentro de ella el P. C. A., encargado de aplicar el Código de ética de la producción, es el resorte fundamental de toda la organización desde el punto de vista artístico. El procedimiento en que se basa la aplicación del Código está claramente expuesto en una resolución dada a publicidad el 13 de junio de 1934 por la M. P. P. D. A. y no enmendada hasta hoy. De ella se deducen tres corolarios: I) Que la organización proporciona sus servicios desde que el tema del futuro film le es enviado, sugiriendo o informando el modo cómo cree debe ser tratado. II) Que una vez hecho el libreto (que el productor podrá enviar si así lo desea) el P. C. A., confidencialmente, le aconsejará según su experiencia, investigación e información le indique, designando aquellos pasajes que no crea en consonancia con el espíritu del Código. III) Finalmente, el film deberá ser enviado, antes de que el negativo vaya a laboratorios para ser copiado, para su definitivo análisis. El film no podrá ser distribuído hasta que el P. C. A. así lo acuerde o, en caso, de apelación, hasta que así lo ordene la Comisión Directiva de la M. P. P. D. A.

Resulta curioso que esta Resolución no incluya ninguna referencia sobre penas por la violación del código. La aceptación de sus términos parece ser milagrosamente voluntaria. Así lo deja suponer también el prólogo dado a conocer con el Código, (3) donde se dice que nadie está obligado a producir films de acuerdo con él, pero que casi quince años de aplicación del mismo, y el examen de más de seis mil films de largo metraje y el doble de corto metraje, han demostrado la conformidad unánime con esa reglamentación. En realidad, existe una multa de 25.000 dólares por film hecho contra las prevenciones del Código, aunque esta multa figura silenciosamente en el capítulo 4 y nunca se ha sabido que se aplicara. Pero éstos son eufemismos. Lo cierto es que ningún productor va a cometer la tontería de ir contra la M. P. P. D. A., que es su propia hechura y que agrupa a distribuidores que no le van a aceptar la película si la organización la pone en su Index. En esta materia de distribución y exhibición no se ha hecho ninguna declaración oficial, pero quien sepa leer entre líneas entenderá cuál es el significado de esta fórmula (4): "LOS FILMS APROBADOS POR EL P. C. A. RECIBEN UN CERTIFICADO. DESDE UNA ENMIENDA EN 1942, LOS MIEMBROS DE LA ASOCIACION ACUERDAN NO PASAR EN SUS SALAS FILMS QUE NO HAYAN RECIBIDO ESE CERTIFICADO. EN CAMBIO, SE LES RUEGA MANTENGAN EN SUS CINES LOS NIVELES MORALES EJEMPLIFICADOS EN EL CODIGO". En otras palabras, esas salas pasarán films que sean tan puros como los admitidos por la Asociación. Como la conveniencia económica aconseja seguir ese camino, los productores independientes (no afiliados a la organización) se conducen con tanto cuidado como los que pertenecen a la M. P. P. D. A. Casos contrarios han sido mínimos. El último famoso fué el de EL PROSCRIPTO (The Outlaw), del independiente Howard Hughes, estrenado en 1946 después de ser prohibido por la Asociación. Esta, sin embargo, había aclarado que no había obligación de no exhibir el film en las salas de afiliados. (5)

Tal la organización de la principal parte de la oficina Hays. Parece vital el conocimiento del Código de Etica. Su texto y aplicación será motivo de la próxima nota sobre este tema.

G. B. P.

(1) Terry Ramsaye: **A Million and One Nights**, Simon and Schuster, New York, 1926, pág. 816.

(2) Dr. Herbert N. Shenton: **The Public Relations of the Motion Picture Industry**, Syracuse University Press, New York, 1931.

(3) Motion Picture Almanac, 1945-46.

(4) Ibid.

(5) Variety, setiembre 11, 1946.

(6) Eric Johnston: **The Motion Picture on the Threshold of a Decisive Decade**, pág. 23.

Otra bibliografía sobre la oficina Hays incluye: Raymond Moley: **The Hays Office**, Bobbs-Merrill, New York, 1945; **The Motion Pictures and Public Relations**, publicado por el Federal Council of Churches en 1931; Edgar Dale: **The Motion Picture Industry and Public Relations**, Public Opinion Quarterly, abril, 1939; Ruth Inglis: **Freedom of the Movies**, University of Chicago Press, Chicago, 1947; William M. Seabury: **The Public and the Motion Picture Industry**, Macmillan, New York, 1926; Martin Quigley: **Decency in Motion Pictures**, Macmillan, New York, 1937.

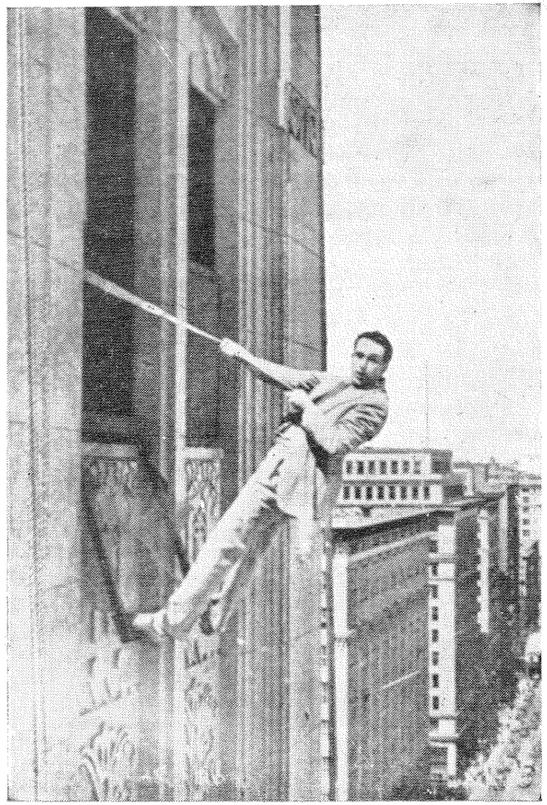
aire

El otro día, en París, Augusto Genina, que había llegado directamente de Roma, pretendía llevarme para hacer un libreto con **Huis Clos** de Jean-Paul Sartre. Como me asombré, hizo, no sin humor, algunas aclaraciones: **"Ese local cerrado, esa habitación asfixiante, no son sin duda nada cinematográficas. Se necesitaría airearla, salir de ella, por medio de evocaciones o por otro método. Por otra parte, los tres episodios de que se trata parecen escabrosos: la censura no aceptará el personaje de la lesbiana, la aventura del político es inoportuna, y la infanticida desagradará al público. Estaría bien rehacer cada episodio. Creo también que debería llegarse a una conclusión algo optimista, por ejemplo, un grito de esperanza cristiana".** ¿De dónde habré sacado yo que el cine no tiene imaginación?

Nino Frank en PETIT CINEMA SENTIMENTAL (1946), La Nouvelle Edition, pág. 215.

la comedia del cine mudo

siegfried kracauer



La comedia muda, que alcanzó su apogeo en Estados Unidos en la década 1920-30, tuvo su origen en Francia, donde es posible verla desarrollada en todas sus líneas esenciales mucho antes de la primera guerra mundial. En un tiempo en que el cine no conocía todavía el arte de la narración (D. W. Griffith no había entrado aún en escena) este género había alcanzado ya una perfección casi completa. Sus raíces se hundían en las tradiciones del music-hall y del circo, de la feria y del "burlesque", espectáculos que se alimentan, en grado variable, de la eterna fascinación que ejercen las catástrofes, los riesgos y los choques físicos en el hombre civilizado. Desde sus comienzos mismos, la comedia muda acumuló hechos de esta índole en combinaciones siempre nuevas, en el entendido, claro está, de que a último momento los personajes conseguirían ponerse a salvo. Al fin y al cabo, de lo que se trataba era de divertirse. Un muchacho juega con una manga de riego e inunda las habitaciones de una casa vecina; algunas personas salen a pasear por el parque y acaban cayéndose estrepitosamente en el lago; la picapica puesta en el pescado procura a los huéspedes algunas sensaciones nuevas; una novia se engancha en algún lado y aparece en la boda en paños menores. Estas situaciones eran ya muy comunes en las películas francesas entre los años 1905 y 1910. Algunos de estos temas emigraron a América convirtiéndose allí en instituciones. Los gendarmes, por ejemplo, figuras principales en las primitivas farsas francesas, resurgieron en los policías de la Keystone y, sobreviviendo a la época de Sennett, continuaron hasta el fin desempeñando su doble papel de pomposos perseguidores y cobardes perseguidos (lo primero, fundamentalmente, para que su caída fuera más estrepitosa). No hay una sola de las comedias cortas de Chaplin en la que el Vagabundo no tema y engañe, alternativamente, a algún voluminoso policía (el ratón jugando con el gato). Estos gendarmes, vacilantes pilares del orden, sugerían, visiblemente, la idea de un mundo en el que las cosas no estaban ya en su lugar. Del mismo modo, el tema pesadillesco de ser despojado de las propias ropas ante los ojos de gentes vestidas normalmente, se encuentra en la comedia muda desde los primeros tiempos hasta los últimos: Harold Lloyd perdiendo sus pantalones no fué más que otra versión de la novia en ropas menores.

La comedia muda evocaba la vida material en sus formas más crudas. Y desde que en aquellos días arcaicos de la cámara inmóvil, la única vida que conocía la pantalla era la vida del movimiento, los realizadores hicieron cuanto estuvo en su poder para exagerar los movimientos naturales. Con el auxilio de un simple truco de cámara, lanzaron a la humanidad a la carrera, y se deleitaron con aquella orgía de velocidad. En una simpática comedia francesa en un acto, Onesime Horloger (1908), París entero se enloquece, la Avenue de l'Opera se convierte en un agitado hormiguero, y el papel salta a pegarse en las paredes que hemos visto levantarse vertiginosamente, un segundo antes. Esto era cine, y era también diversión; era como hacer un viaje a toda velocidad por las montañas rusas, con el estómago dado vuelta. Este constante malestar contribuía a hacer más fuerte el efecto de shock que provocaban los desastres y colisiones, siempre inminentes. La persecución ofrecía un pretexto invalorable para dar entrada a estas vertiginosas incidencias. Así, los gondarmes perseguían un perro que acababa volcándoles las mesas encima (La Course des Sergents de Ville, ¿1910?); el verdulero, su burro y algunos transeúntes perseguían las calabazas caídas del carro, por las alcantarillas y por los techos (La Course des Potirons, 1907). Hubiera sido un crimen imperdonable que una comedia de la Keystone dejara de incluir una persecución. Este era el final culminante, la orgía que justificaba todo el desarrollo anterior (un verdadera pandemonium, con trenes que se lanzaban de cabeza contra los automóviles, y con escapadas milagrosas por cuerdas que se balanceaban sobre un cubil de leones).

la comedia del cine mudo

A esta altura debe ya resultar claro que estas persecuciones y tremendos peligros no involucraban sólo la presencia de ladrones y policías, sino también la de muebles y carreteras. La comedia muda fué cinematográfica al incluir en su campo toda la realidad física accesible al ojo de la cámara. La regla en la cuestión era la de que los objetos inanimados ocupan posiciones importantes y desarrollan sus propias preferencias. Y muy a menudo aparecían llenos de una extraña malicia hacia todo lo que tuviera rostro humano. Cuando las calabazas se lanzaban a correr cuesta abajo o cuesta arriba, parecía realmente que estuvieran jugándoles una broma de mal gusto a sus perseguidores. ¿Y quién puede haber olvidado las heroicas luchas de Chaplin con la escalera mecánica, la silla plegadiza, o la cama desarmable? En esta conspiración de las cosas inanimadas, las que demostraban ser más malignas eran precisamente aquellas que habían sido pensadas para procurar nuestra comodidad. En vez de ponerse al servicio del hombre, estos adminículos pro-

Vacilantes pilares del orden
(Chester Conklin)

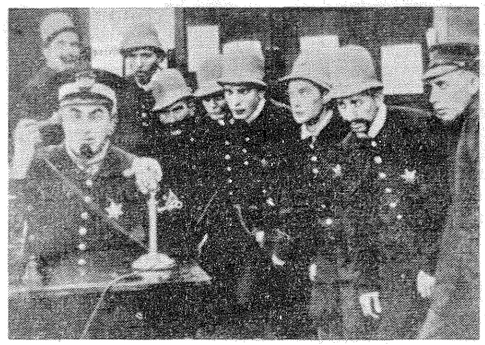
abajo la técnica

Por el contrario, en el solo dominio del cine cómico, en el que la búsqueda es tan difícil, Chaplin después de Mack Sennett, Harry Langdon después de Chaplin, W. C. Fields después de Langdon, los Marx después de Fields, y después, todavía, los hermanos Prévert, Robert Benchley, Totó y Danny Kaye, han sabido encontrar acentos diferentes, lograr perspectivas singulares. En el examen del film cómico, como en todos los otros géneros, el cine no debe jamás sus adelantos al perfeccionamiento de la técnica o del pretendido lenguaje específico. El técnico de "efectos especiales" introduce por todos lados los efectos cuyo truco ya ha sido explorado por quienes, hacia 1925, querían hacer de sus investigaciones técnicas y de su pretensión estética una revolución en el cine. Sin embargo, los nombres de esos técnicos no interesan hoy a nadie y pasan inadvertidos en los títulos. Es porque las proezas formales no poseen una onza de interés.

Georges Goldfayn y **Adonis Kyrou** en "Feu de position" (L'age du cinema, Nº 6, 1952).

gresistas resultaban estar en los mejores términos con aquellos mismos elementos a los que se pretendía poner coto; en vez de hacernos independientes de los caprichos de la materia, resultaban ser las tropas de choque de la naturaleza indomeñable, y nos infligían derrota tras derrota. Conspiraban contra sus amos, desmentían las supuestas bendiciones de la mecanización. Su conspiración fué tan poderosa que mató a la sonrisa de Buster Keaton en la cuna. ¿Cómo hubiera podido sonreír en un mundo mecanizado? Su impasibilidad inalterable era una admisión de que en tal mundo las máquinas y los dispositivos mecánicos dictan la ley, y es preferible adaptarse a sus exigencias. Pero esta misma impasibilidad humana era la que lo hacía tan conmovedoramente humano: no se distinguía en nada de la tristeza y uno sentía que si Keaton hubiera sonreído alguna vez, al apretar un botón o al declarar su amor a una mujer, esto hubiera sido una traición a su tristeza y un asentimiento al estado de cosas que lo había llevado a comportarse como un mecanismo.

Por supuesto, todo era cosa de comedia y las amenazas nunca llegaban a realizarse. Siempre que las fuerzas naturales destructoras, los objetos hostiles o los brutos humanos parecían llevar las de ganar, el balance se inclinaba repentinamente en favor de sus víctimas. Las calabazas volvían a su carro, los perseguidos encontraban una salida inesperada y los débiles encontraban refugio provisorio. Muy a menudo, estos triunfos eran logrados mediante proezas acrobáticas. Y, sin embargo, a diferencia de las producciones circenses, la comedia muda no subrayó la eficiencia del actor en su tarea de desafiar a la muerte y superar dificultades imposibles; antes bien, la rebajó, en un intento de hacer aparecer sus logros como debidos a la pura y simple suerte. Los accidentes desalojaban al destino; las imprevisibles circunstancias presagiaban en un momento dado la ruina, pero sólo para trocarse de pronto, sin ninguna razón aparente, en una constelación de circunstancias favorables. Tomemos el ejemplo de Harold Lloyd en el rascacielos: lo que impidió su caída no fué su destreza, sino una combinación casual de hechos externos completamente incoherentes que, sin ninguna finalidad expresa, venían en su auxilio tan oportunamente que le hubiera resultado imposible caerse aunque hubiera querido. Los accidentes fueron el alma misma de la comedia del período mudo. Y esto era también intrínsecamente cinematográfico, pues estaba de acuerdo con el espíritu de un medio de expresión predestinado a capturar los aspectos fortuitos de los acontecimientos físicos. La abundancia de finales felices llevaba al espectador a creer que la innata malicia de los objetos dejaba lugar, en ciertos casos, a la benevolencia. Harry Langdon, por ejemplo, era uno de estos favoritos de la naturaleza. Como un sonámbulo de un cuento de hadas, seguía impasiblemente su camino a través de un mundo pululante de peligros mortales, sin advertir en absoluto que lo que lo salvaba era sólo el hecho de que los elementos se veían obligados a capitular ante su dulce idiotez y su candor infantil. ¿No era posible, acaso, influir sobre la casualidad, apaciguar la ira del hado? Al

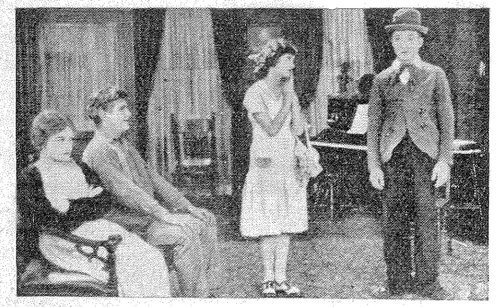


Persecuciones y tremendos peligros
(Los Keystone Cops)

ser atacado por un hombrón, la angustia sugiere a Carlitos el Vagabundo el recurso de los mágicos poderes del ritmo para impedir que suceda lo peor. Baila entonces algunos delicados pasos de baile y hace algunos gestos refinados y, con ayuda de estos ritos de emergencia, hipnotiza a su brutal contrincante; éste queda paralizado de incredulidad el tiempo bastante para que el astuto Vagabundo ponga pies en polvorosa.

viva la técnica

Mack Sennett no podría ser separado de Ince y de Griffith. Porque es necesario decir lo que le debe el film cómico, aparte de Carlitos. Pese a groseros errores, los americanos han trabajado mejor en ese dominio del film cómico que todos nuestros fabricantes de farsas y comedias. En cuanto a Mack Sennett, ha sabido lograr un partido precioso del "ralenti" y del acelerado, su complemento. Ha comprendido bien que, también aquí, la técnica dicta órdenes. Ha aprovechado del mejor modo la simultaneidad posible al cine, acciones numerosas y diversas. Ha llevado al grotesco más absoluto un tema que, de otro modo, no hubiera sido sino trivial, impotente y vulgar. Ha hecho jugar contrastes que es imposible utilizar en el dominio literario o clásico



Sonámbulo de un cuento de hadas
(Harry Langdon)

Cada una de estas ocurrencias cómicas era una unidad subsistente por sí misma y cada comedia era, a su vez, una serie de situaciones cómicas que, como sucedía en el music-hall, funcionaban como entidades autónomas antes que como partes de una narración. Por lo general, existía un argumento más o menos definido, pero su función se reducía a la de atar entre sí estas diversas unidades. Lo que importaba era que se sucedieran unas a otras ininterrumpidamente y no que su sucesión constituyera el desarrollo de un argumento. Es cierto que muy a menudo llegaban a crear una intriga casi coherente, pero ésta no adquiría nunca una significación tan destacada como para sobreponerse a las de las unidades de que estaba formada. Aun cuando The Gold Rush (La quimera del oro, 1925) y City Lights Luces de la ciudad, 1930) sobrepasaban ya el género, había en ellas episodios culminantes (como el de la danza con los tenedores y el del silbato) que dependían tan poco, en su sentido y en su efecto, de la narración de que formaban parte, que podrían haber sido aislados fácilmente sin que resultara mutilada. Este género de comedia era una seguidilla de chistes. Por lo demás, se dejaban invadir por el absurdo, como para poner perfectamente en claro que ninguna catástrofe pretendía ser real y que los actos de los personajes no tenían ninguna importancia. Las piruetas sin sentido de las bañistas de Sennett liquidaban desde el principio la coherencia de un argumento y los muchos bigotes falsos que venían después manifestaban un gusto jocundo por la locura llevada hasta lo inenarrable. Su carácter absurdo quitaba a los acontecimientos todo posible sentido. Y desde que se los privaba así de la significación que de otro modo hubieran tenido, uno se

y a los que ha revelado en todo su poder. Ha pensado en los efectos que, gracias a las combinaciones rítmicas de las imágenes, se pueden obtener del montaje planeado antes de la realización. Todos los "trucos" de decorados o de personajes han sido em-

(termina en la última pág.)

la comedia del cine mudo

veía forzado a tomarlos por lo que eran. En verdad que la comedia presentaba actos violentos y situaciones extremas sólo para negar su seriedad minutos más tarde, pero mientras estas situaciones duraban no significaban nada fuera de ellas mismas. Eran lo que eran y las tomas que nos las presentaban no tenían más función que la de ponernos en presencia de espectáculos demasiado crudos para ser observados en la vida real con ojos impasibles. Esto era verdadero cine y el énfasis recaía sobre las travesuras de los objetos y las ocurrencias de la naturaleza. Es por esto que desde los comienzos de la comedia muda hasta los films de largo metraje de Chaplin, la fotografía retuvo siempre una apariencia semejante a la de las instantáneas. Su función era la de registrar hechos y no perseguía ninguna finalidad expresiva. Es que la fotografía artística hubiera vuelto a introducir todos los significados que los realizadores de comedias trataban de evitar instintivamente. Su única preocupación recaía sobre las existencias físicas, consideradas en sí mismas.

La comedia cinematográfica murió con el cine mudo. Quizá la Crisis haya precipitado su muerte. Pero ésta no se debió al cambio en las circunstancias sociales, penoso como fué. Más bien, su causa fué un cambio que se operó en el cine mismo: la incorporación del diálogo. Aquellos enredos pesadillescos, aquellos juegos con la pura velocidad y la materia inanimada que eran inseparables de la comedia, ocurrían en un abismo de la vida material hasta donde las palabras no pueden llegar; la palabra, con todo lo que involucra de pensamientos y emociones coherentes, debía oscurecer la esencia misma del género. La comedia dejó de ser comedia cuando la adición de diálogos veló la experiencia puramente visual de acontecimientos ajenos a la palabra, cuando la necesidad de seguir una charla más o menos inteligible apartó nuestra atención de la dimensión material, en la cual las cosas pasan simplemente, hacia la dimensión del razonamiento discursivo en la que todo está, de algún modo, etiquetado y verbalmente digerido. Era en verdad inevitable que la palabra hablada pusiera fin a un género que era alérgico a ella. Sólo Harpo ha sobrevivido a la época muda. Como los dioses antiguos que continuaron viviendo, después de su caída, bajo forma de cocos, espantajos y otros fantasmas menores, para continuar asediando a gentes que no creían ya en ellos, Harpo es un residuo del pasado, un dios de comedia condenado (o habilitado) a desempeñar el papel del duendecillo malicioso. Sin embargo, el mundo en el que ha aparecido está tan superpoblado de diálogo, que hubiera debido emigrar hace ya mucho tiempo de no ser por Groucho, que apoya los actos irresponsables del fantasma ocupando los reductos del diálogo y procediendo, desde dentro, a su destrucción sistemática. Los cataclismos verbales de Groucho, tan vertiginosos como las colisiones de la época muda, son el desastre del lenguaje. Harpo puede continuar sintiéndose cómodo entre las ruinas resultantes.

SIEGFRIED KRACAUER. (De Sight and Sound, agosto-setiembre 1951.)

la obra de jean renoir

un creador del cine francés

Del examen somero de la obra de Jean Renoir surgen tres primeras comprobaciones:

1) Es una obra vasta: abarca un período de 28 años de persistente labor, con una producción total de más de 30 películas; en casi todas asume las funciones de director y libretista; en algunas, es también actor, aunque muy secundario.

2) Es una obra importante: sin ella el cine francés no sería lo que es. Fué uno de los creadores de la **avant-garde** (1924-1929); figura entre los mejores exponentes del naturalismo francés que floreció entre 1935 y 1939; realizó prácticamente las únicas películas de contenido social producidas en Francia; dejó por lo menos dos films memorables a su paso por Hollywood, y finalmente, es hoy un director de jerarquía internacional, que trabaja con igual prestancia en la India o en Italia.

3) Es una obra personal: más que un director, Jean Renoir es un **autor de films**, como le califica Raymond Barkan (1). A través de toda su producción se advierten ciertas características comunes: en lo formal, una noble calidad fotográfica, más atenta al tema fotografiado que a los virtuosismos de cámara; un uso muy hábil del sonido y del silencio; en lo temático, un sentimiento sin sentimentalismo, un amor sincero por los humildes, un gusto por los grandes exteriores, por las máquinas y las multitudes. Parece tener un don especial como director de actores: sabe sacar de tipo a los consagrados como Jouvet y Gabin; sabe descubrir insospechadas cualidades en otros, como Fresnay y Simone Simon; sabe sortear las barreras idiomáticas y culturales para manejar intérpretes de las más diversas nacionalidades y extraer de ellos la máxima naturalidad. Sabe, en fin, entenderse con sus libretistas —Charles Spaak y Dudley Nichols han sido los más destacados —dejándose influir por ellos, pero influyéndolos al mismo tiempo, plegándolos y adaptándolos a las constantes de su personalidad de creador. En cambio, no hay indicios de que tenga mucha paciencia con los productores y financistas: toda su carrera es la historia de su lucha por independizarse de las normas fijadas por la industria, ya sea la francesa o la norteamericana.

Quienes conocen personalmente a Jean Renoir atestiguan sobre su gentileza, su sinceridad, su bondad total. Andrés Percivale lo recuerda como "un niño grande, con algo de campesino en sus modales". Alexandre Arnoux lo describe así: "Un poco oso, un poco lento, un poco perdido en sus sueños, Jean Renoir no se lanza a la cabeza de las gentes; sus films, tampoco. Hay que merecer su confianza. No posee facilidad, ni brillantez, ni virtuosismo. Tampoco protesta contra el cine comercial, ni habla de sus aspiraciones incomprendidas, sofocadas por las necesidades y la avidez del siglo... Cuando no siente profundamente un tema, se pierde. En el film, se compensa de cierta timidez que le impide revelarse en la conversación. Pero en el ejercicio de su oficio se desencadena, no oculta nada, se libra a su demonio interior, se da sin freno y sin límite, se confiesa con una sinceridad y un candor que confunden. Nada de retórica: un hombre fuerte y ardiente, una conciencia que no se rebaja a ninguna mentira, una lucidez y un desprendimiento casi puritanos, una honestidad de buey de carreta... Un hombre sin habilidad y pleno de maestría, que tiene ideas, que tiene fe... que no hace cine social porque esté de moda, sino porque es la consecuencia natural de su personalidad reflexiva, obstinada y paciente" (2).

La obra de Jean Renoir nos ilustra por sí misma, sobre los tanteos, las caídas, las desviaciones, los triunfos del artista. Iniciado en la **avant-garde** con todo el idealismo de su juventud, financia sus películas, que realiza con amigos y familiares, sin preocuparse por la distribución comercial. Pronto comprende, sin embargo, que el futuro del cine no está en los films para minorías, en la complacencia de estetas. Que tal vez podría ser considerado un arte puro, como la pintura, si fuera más sencillo. Ama los films mudos, fotografiados sobre película ortocromática, que obligaba a aceptar los contrastes violentos de blanco y negro. Dice: **"Felices los alfareros etruscos, que sólo tenían dos colores para decorar sus vasos. La edad de oro ha pasado: debemos volvernos verdaderos autores, en el sentido clásico de la palabra, con toda la responsabilidad que esto implica, o bien dejar morir la llama ya vacilante de nuestra linterna mágica"** (3). Con todo, se niega a admitir que el cine sea solamente una industria: lo concibe como un oficio artesanal en gran escala.

Su actitud definitiva ante el cine cuajó en 1924, viendo **Foolish Wives**, de Erich von Stroheim (Hollywood, 1921). **"Quemando lo que había adorado"**, escribió, **"comprendí cuán errado estaba hasta entonces. Entreví la posibilidad de emocionar al público mediante la proyección de temas auténticos, en la tradición del realismo francés. Me puse a mirar en torno de mí, y, maravillado, descubrí cantidades de elementos naturales, trasladados al cine. Comencé a comprobar que el gesto de una lavandera, de una mujer que se peina ante el espejo, de un verdulero junto a su carro, tenían un valor plástico incomparable. Volví a hacer una especie de estudio del gesto francés a través de los cuadros de mi padre y de los pintores de su generación"** (4).

Sus primeros contactos con el cine comercial —la disciplina de los estudios, las exigencias de los financistas, toda la compleja maquinaria de la producción y la distribución industriales— no fueron felices. **Nana, Tire-au-flanc, Le tournoi** y **On purge bebé** fueron mediocres, y desencantaron a los críticos que habían saludado sus realizaciones vanguardistas, en particular **La petite marchande d'allumettes.** Sin embargo, le ganaron la confianza de los productores, quienes le dieron libertad para realizar **La Chienne**, que fué su primer éxito, tanto comercial como artístico, y una de las mejores películas sonoras producidas hasta entonces (1931). Fracasó a continuación con un tema detectivesco, **La nuit du carrefour**, se recuperó con **Boudu sauvé des eaux**, un vaudeville animado por Michel Simon, y volvió

Comprensión sin fronteras (La grande illusion)

(1) Raymond Barkan, **Cine-Club**, París, abril 1948.

(2) Alexandre Arnoux, **Du muet au parlant**, La Nouvelle Edition, París, 1946.

(3) Jean Renoir, **Cine-Club**, París, mayo 1948.

(4) Jean Renoir, citado por R. Barkan, en el artículo antedicho.

CURIOSO

Mi invención puede ser explorada durante algún tiempo como una curiosidad científica. No tiene ningún futuro comercial.

Louis Lumiére

El cine es uno de los negocios más colosales de nuestro tiempo.

Will H. Hays

la obra de renoir

Nació en París, el 15 de setiembre de 1894, hijo del gran pintor impresionista Auguste Renoir. Fué herido durante la guerra 1914-18, de la que salió con el grado de teniente de aviación. Pensó dedicarse a la carrera militar, pero después de su casamiento (1919) con la actriz Catherine Hessling (ex-modelo de su padre) siguió una antigua inclinación y se consagró a la cerámica. Se hace amigo del actor-realizador Albert Dieudonné y del joven cineasta Alberto Cavalcanti, entonces desconocido. Ingresa en el grupo de la **avant-garde** como realizador de **Une vie sans joie** (1924), distribuído comercialmente en 1927 bajo el título de **Catherine.** El mismo año, dirige **La Fille de l'eau.** Otras realizaciones suyas del período de vanguardia: **Charleston** (1927) y **La petite marchande d'allumettes** (1928), sobre un cuento de Andersen. Además, actúa (en el papel del Lobo) en **Le petit chaperon rouge** (1929) realización de Cavalcanti sobre el cuento de Perrault, y **La p'tite Lili** (1929) canción filmada, también bajo la dirección de Cavalcanti.

Inició su carrera como director comercial con **Naná** (1926), adaptación de la novela de Emile Zola, interpretada por Catherine Hessling, Jean Angelo, Werner Kraus, Pierre Champagne, con decorados de C. Autant-Lara. A este film siguieron:

1929.— **Tire-au-flanc**, sobre el vaudeville de Mouézy-Eon y Sylvane. Libreto de Jean Renoir y Claude Heymann. Intérpretes: Georges Pomiés, Michel Simon, Félix Oudart, Jeanne Heibling.

1929.— **Le tournoi**, sobre la novela de Henri Dupuy-Mazuel. Libreto de Jean Renoir. Intérpretes: Aldo Nadi, Jackie Monnier, Manuel Raabi, Enrique Rivero.

1929.— **Le bled.** Film realizado por cuenta del gobierno, en conmemoración del centenario de Argelia. Libreto de Henry Dupuy-Mazuel y Jager Schmidt.

1931.— **On purge bébé**, sobre la comedia de Georges Feydeau. Intérpretes: Michel Simon, Louvigny, Fernandel.

1931.— **La chienne**, sobre la novela de C. de la Fouchardiére. Intérpretes: Michel Simon, Janie Maréze, Georges Flamand.

1932.— **La nuit du carrefour**, sobre la novela de Georges Simenon. Adaptación de Jean Renoir. Asistente de dirección: Jacques Becker. Intérpretes: Pierre Renoir (en el papel del comisario Maigret), Georges Koudria, G. Terof.

1932.— **Boudu sauvé des eaux**, sobre la comedia de René Fauchois. Adaptación de Jean Renoir. Ayudante: Jacques Becker. Intérpretes: Michel Simon, Charles Granval, Marcelle Hainá, Jean Gehret, Jacques Becker.

1933.— **Chotard et Cie.**, sobre la comedia de Roger Ferdinand. Ayudante: Jacques Becker. Intérpretes: Charpin, Jeanne Lory, Jeanne Boitel.

1934.— **Toni**, sobre la novela inconclusa de J. Levert. Libreto de Jean Renoir y Carl Einstein. Ayudante: G. d'Arnoux. Operador: Claude Renoir. Intérpretes: Blavette Delmont, Andrex, Jeanne Helya.

1934.— **Madame Bovary**, sobre la novela de Flaubert. Libreto de Jean Renoir. Ayudante: Jacques Becker. Montaje: Marguerite Renoir. Intérpretes: Valentine Tessier, Pierre Renoir, Max Dearly, Fernand Fabre.

1935.— **Le crime de Monsieur Lange.** Libreto de Jacques Prévert sobre una idea de Jean Renoir y Jean Castanier. Intérpretes: René Lefèvre, Jules Berry, Florelle, Sylvia Bataille, Jacques Brunius.

1936.— **La vie est à nous.** Corto metraje de propaganda del Frente Popular, realizado por jóvenes técnicos bajo la guía de Jean Renoir.

1936.— **Une partie de campagne**, sobre la **nouvelle** de Maupassant. Adaptación y montaje: Marguerite Renoir. Intérpretes: Sylvia Bataille, Georges Darnoux, Jeanne Marken, Jean Renoir. De este film se terminaron únicamente las tomas exteriores.

1936.— **Les bas fonds**, sobre la novela de Gorki. Adaptación: Jacques Companeez. Diálogos: Charles Spaak. Intérpretes: Jean Gabin, Louis Jouvet, Vladimir Sokoloff, Suzy Prim, Junie Astor, Le Vigan, Genin, Gabriello.

a caer con su adaptación de **Madame Bovary**. Pero ya en 1934 había dado un film de tema y estilo fuertemente realista, anunciador de la tónica de su obra futura.

la gran época: 1935-1939

Súbitamente, el genio de Jean Renoir hace eclosión; desechando las adaptaciones de comedias de boulevard que le habían ayudado a establecerse como director aceptado por las empresas, contribuye al gran auge del cine francés —1935-1939— con la serie de films sobre los que descansa su fama: **Le crime de M. Lange, Una partie de campagne, Les bas fonds, La grande illusion, La Marsellaise, La bête humaine, La règle du jeu.** No conocemos los dos primeros títulos de esta serie, ni el último. (Cine Arte del SODRE anuncia en su ciclo 1952 **Une partie de campagne** y **La règle du jeu**, film éste considerado por muchos como la obra maestra de Renoir, y cuyo re-descubrimiento en Francia después de la guerra, ha producido sensación.) Los cuatro films restantes, ampliamente conocidos aquí, bastan para dar una visión comprensiva de la talla de Renoir como creador.

Hay en todos ellos una idea ductriz: la revelación de los factores que apartan al hombre de la felicidad, del pleno goce de la vida. En **Los Bajos Fondos** el delito y la falta de formación moral adecuada son los que detienen a Pepel, mientras que la costumbre de la riqueza y la vida parasitaria ejercen el mismo efecto sobre el Barón. En **La Gran Ilusión**, esos obstáculos son la guerra, las fronteras, las diferencias de idioma. En **La Marsellesa**, la desigualdad social y la opresión. En **La Bestia Humana**, la tara hereditaria y la indiferencia moral

1937.— **La grande illusion.** Libreto y diálogos: Charles Spaak y Jean Renoir. Música: Joseph Kosma. Montaje: Marguerite Renoir. Fotografía: Claude Renoir y Charles Matras. Intérpretes: Jean Gabin, Pierre Fresnay, Dita Parlo, Dalio, Eric von Stroheim, Carette, Modot, Peclet, Dasté.

1937.— **La Marseillaise.** Producción cooperativa de la C. G. T. Libreto de Jean Renoir con la asesoría histórica de Carl Koch y N. Martel Dreyfus. Directores asistentes: Jacques Becker, Claude Renoir (hermano), Claude Renoir (sobrino), J. P. Dreyfus, Dernazure, Maurette, Corteggiani. Montaje: Marguerite Renoir. Decorados: Barsacq y Wakhevitch. Música original: Kosma y Sauveplane. Teatro de sombras de Lotte Reininger. Intérpretes: Pierre Renoir, Lise Delamare, Louis Jouvet, Aimé Clariond, Maurice Escande, Andrex Ardisson, Nadia Sibirskaia, Gaston Modot.

1938.— **La bête humaine**, sobre la novela de Emile Zola. Adaptación y diálogos: Jean Renoir. Ayudante: Claude Renoir. Fotografía: Claude Renoir (hijo), Curt Courant. Música: Joseph Kosma. Montaje: Marguerite Renoir. Intérpretes: Jean Gabin, Simone Simon, Fernand Ledoux, Carette, Blanchette Brunoy, Jean Renoir.

1939.— **La règle du jeu.** Libreto y diálogos: Jean Renoir y Koch. Intérpretes: Dalio, Nora Gregor, Jean Renoir, Roland Toutain, Mila Parely, Carette, Modot.

1939-40.— **La Tosca.** Libreto de Jean Renoir en colaboración con Koch y Luchino Visconti. Interrumpida por la guerra, la película fué terminada por Koch, después de la partida de Renoir para Estados Unidos, en octubre de 1940.

1941.— **Swamp Water** (El pantano de la muerte). 20th Century Fox. Producción de Irving Pichel y Len Hammond. Libreto cinematográfico de Dudley Nichols, sobre la obra de Vereen Bell. Fotografía, Peverell Marley. Intérpretes: Dana Andrews, Anne Baxter, Walter Huston, Walter Brennan, John Carradine, Virginia Gilmore, Ward Bond.

1943.— **This Land Is Mine** (Esta tierra es mía). Producción de Jean Renoir y Dudley Nichols para R. K. O. Libreto de Dudley Nichols y Jean Renoir. Intérpretes: Charles Laughton, Maureen O'Hara, George Sanders, Walter Slezak, Una O'Connor.

1944.— **Salute to France.** Producción para la Office of War Information. Intérpretes: Claude Dauphin, Burgess Meredith.

1945.— **The Southerner** (Amor al terruño). Producción de David Loew y Robert Hakim. Libreto de Hugo Butler, sobre una adaptación de la novela de Cessions-Perry por Jean Renoir. Intérpretes: Zachary Scott, Betty Field, J. Carroll Naish, Beulah Londi.

1946.— **The Diary of a Chambermaid** (Memorias de una doncella). Producción de Benedict Bogeaus. Adaptación de una novela de Octave Mirbeau, por Jean Renoir y Burgess Meredith. Intérpretes: Paulette Goddard, Burgess Meredith, Francis Lederer, Hurd Hatfield, Judith Anderson.

1946.— **The woman on the beach** (La mujer deseada). Producción R. K. O. Libreto: Jean Renoir, Frank Davies y J. R. Michael Hogan, sobre una novela de Mitchell Wilson. Intérpretes: Joan Bennett, Robert Ryan, Charles Bickford, Walter Sande. La versión original de este film no fué aceptada por la empresa productora, la que re-hizo cerca de la tercera parte del metraje filmado.

1951.— **The River.** Producción de Kenneth McEldowney, distribuída por United Artists. Libreto de Jean Renoir y Rummer Godden, sobre la novela de Rummer Godden. Fotografía en tecnicolor: Claude Renoir. Intérpretes: Patricia Walters, Adrienne Corri, Radha, Thomas E. Breen. Filmada en la India.

1952.— **La carrosse d'or.** Co-producción franco-italiana. Libreto de Jean Renoir, sobre una obra de Prosper Merimée. Fotografía en tecnicolor: Claude Renoir. Ayudante: Alain Cuny. Intérpretes: Anna Magnani, Duncan Lamont, Ralph Truman, Paul Campbell, George Higgins, Odoardo Spadaro.

del medio. En todos los casos, Renoir señalaba una salida: para Pepel, el trabajo honesto y la compañía de la mujer amada; para el Barón, el reconocimiento de su vocación de vagabundo; para los soldados de **La Gran Ilusión**, el entendimiento con sus iguales por encima de las fronteras, y el amor, que no necesita del convencionalismo de las palabras; para el pueblo de **La Marsellesa**, la conquista de la libertad.

Esa evasión optimista cesa bruscamente con **La Bestia Humana**. Su protagonista, el fogonero Lantier, acuciado por su herencia alcohólica, estrangula a Severine, la mujer que ama, y se mata después, arrojándose del tren en marcha. (La última imagen del film es un cadáver. La muerte era la única salida para Lantier, solución prefigurada desde el principio del film, donde Renoir mostraba la página de Zola en que se describen los síntomas de locura que experimentaba Lantier. Este fué el aporte de Renoir al concierto de "films negros" que caracterizaron al cine francés en la época inmediatamente anterior a la guerra.

"¿Qué es en la trayectoria de Jean Renoir", nos preguntábamos al comentar el film, "esta desolada atmósfera de **La Bestia Humana**, sino un amargo retroceso? ¿Por qué este pesimismo absoluto, luego de su obra anterior?" (5). Los acontecimientos de setiembre 1939 en adelante nos darían la respuesta. Renoir, consciente o inconscientemente, era intérprete de la angustia y el fatalismo colectivos que atenaceaban a Francia en la pre-guerra. Marcel Carné y Jacques Prévert iban a dar con **Amanece** (Le jour se lêve) ya en el filo de la catástrofe, la nota más patética de aquel estado de ánimo nacional, con el mismo Gabin —intérprete preferido para tales temas— como protagonista.

(5) H. R., en **Cine Radio Actualidad**, Montevideo, agosto 25, 1939 (Nº 167).

El pesimismo de los films negros era la reacción francesa ante la premonición de la tragedia que se avecinaba. En otros países, hubo otras reacciones: comedias locamente escapistas en Estados Unidos; las epopeyas de propaganda nacionalista en Rusia, Alemania e Italia; la escuela documental en Gran Bretaña. Para un pueblo agotado por dos terribles guerras, para una generación formada a la luz del ideal pacifista —interpretado también por Renoir en **La Gran Ilusión**— la proximidad de la conflagración no podía dar margen al entusiasmo heroico, ni a la esperanza. En cierto modo, el cine francés no se ha recuperado de aquella actitud.

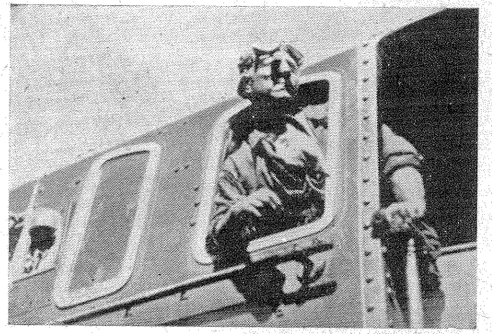
forma cinematográfica

Toda la obra de Renoir hasta entonces estuvo informada por un fuerte sentido nacional. En una declaración de 1938, decía, criticando su tentación de imitar a los grandes maestros americanos: **"Yo no había comprendido que el hombre, más que de su raza, es tributario del suelo que lo nutre, de las condiciones de vida que modelan su cuerpo y su cerebro, de los paisajes, que a lo largo de todo el día, desfilan ante sus ojos".**

Este "panteísmo carnal" de Renoir ayuda a definir la cuestión de la influencia de su padre sobre el carácter plástico de sus films. Es obvio que la fotografía de Renoir busca siempre expresar la realidad a través del temperamento del artista, al modo impresionista. No hay sin embargo, una deliberada imitación de la técnica pictórica de Renoir o Manet en la composición de los fotogramas; lo que hay es un parecido acercamiento al tema, un tierno acariciar de los árboles, el agua, los rostros, las cosas participantes en el film, una delectación casi sensual ante la materia fotografiada.

No practica Jean Renoir el fetichismo de la técnica. Usa desde hace muchos años la fotografía en profundidad —por lo menos desde **Los bajos fondos**, 1936— pero únicamente a los efectos de facilitar el manejo de los actores. Su actitud ante el tecnicolor, que es el primer director francés en usar, es igualmente despreocupada, según testimonia su sobrino Claude Renoir, fotógrafo de **The River**. He aquí unas palabras de Renoir acerca de la técnica fotográfica: **"Cuanto más avanzo en mi oficio, más me siento inclinado a la mise en scéne en profundidad con respecto a la pantalla. Cada vez más, renuncio a colocar a los actores juiciosamente frente a la cámara, como en una galería fotográfica. Me es más**

Un amargo retroceso
(La bête humaine)



cómodo situar libremente a mis personajes a distintas distancias de la cámara y hacerlos actuar. Para esto, tengo necesidad de una gran profundidad de campo, y creo que la impresión de nitidez que se logra es más agradable si procede de un objetivo que la posee por naturaleza, que si se debe a un objetivo poco profundo, muy diafragmado" (6).

La cámara de Jean Renoir no es pues un mero observador objetivo de la acción: participa activamente en ella, valorizando determinados elementos, omitiendo otros, delimitando, en todo instante, la posición del director frente al tema. Véase, por ejemplo, el caso de los trenes en **La bestia humana.** Su aparición señalaba, para Lantier, la presencia del mundo exterior, que le arrancaba del torbellino homicida latente dentro de su cerebro. Mientras Lantier iba a bordo de su máquina —a la que palmeaba, como a un caballo— las tinieblas de su mente se desvanecían; al llegar a la estación, al quedar solo consigo mismo, retornaba su obsesión. Renoir sabía diferenciar esos **moods**: ritmo ágil, atmósfera luminosa, para las secuencias del tren en marcha; penumbra silenciosa y húmeda para los andenes, para el cuarto donde Lantier mata a Roubaud, para los trenes, una vez detenidos. Del mismo modo, en **La gran ilusión**, un **travelling** le servía para retratar la personalidad de un aristocrático oficial prusiano: la botella de champagne, las espadas, el perfumador, los tomos de Heine y Casanova, y sobre el alféizar de la ventana, una raquítica planta de geranio.

También se observa en Renoir una tendencia a usar el sonido como elemento expresivo independiente. Abundan en sus films los efectos dramáticos logrados a base de sonido: el pitido de la locomotora, que detiene a Lantier cuando está a punto de matar a Flora; el súbito cambio de voz de los soldados que, en **La gran ilusión**, al enterarse de una victoria francesa, interrumpen una canción festiva, y rompen a cantar La Marsellesa; los rumores de la ciénaga en **Swamp Water** (El pantano de la muerte, 1941) y el escalofriante silbido del balazo disparado contra Dana Andrews. El realizador llegó, incluso, a estructurar toda una película sobre temas sonoros. **La Marsellesa** es, esencialmente, la biografía de ese himno, el protagonista invisible del film. Es cantado por una solitaria voz de tenor en las primeras escenas; crece como un río a medida que se incorpora a los coros populares, desplazando al sonsonete de "Ça ira, ça ira"; cambia de entonación según las suertes de la guerra, pareciendo melancólico en las derrotas, desbordante de júbilo en las victorias, y en todo momento, actuando como lazo de unión entre las gentes que lo cantan. Fué también muy fino el uso que hizo Renoir de la música de fondo: melancólicos aires de Bach y Mozart, en clavecín y cuerdas, para las escenas en que agoniza la monarquía; voces humanas y metales para la revolución triunfante. Lástima grande que el film fuera, en conjunto, tan irregular.

(6) Jean Renoir, en **Cine-Club**, París, abril 1948.

Un director de actores
(Une partie de campagne)

el periodo americano

En Hollywood, Jean Renoir se escapó de ser absorbido, como lo fueron en cambio Litvak y Duvivier. Trabajó para las grandes empresas mientras éstas le dieron libertad de acción; se apartó de ellas cuando no la obtuvo. Empezó por asociarse con una mentalidad afín, el libretista Dudley Nichols, con el cual produjo y escribió sus dos primeros films: **El pantano de la muerte** (Swamp Water) y **Esta tierra es mía** (This Land is Mine). En ambos casos trabajó en exteriores, lejos de Hollywood, aunque contando con todas las facilidades técnicas y el respaldo financiero de los productores. Para **El pantano de la muerte** se trasladó a los confines de Georgia y Florida, donde habita una población de origen francés, los **cajuns** (vistos en **Louisiana Story**, de Flaherty) entre quienes se sintió a gusto.

Después de realizar dos nuevos films para productores independientes, **Amor al terruño** (The Southerner) y **Memorias de una doncella** (The Diary of a Chambermaid) dirigió en RKO **La mujer deseada** (The Woman on the Beach), cuya versión original no fué aceptada por la empresa. Esto determinó su ruptura definitiva con Hollywood, y una interrupción de cinco años en su carrera, hasta filmar **The River** en India, 1951.

Al comenzar su labor en EE. UU., y trabajar para otro público, Renoir debió abandonar lógicamente el sentido nacional de su obra. Es sorprendente la rapidez con que se adaptó. Supo casi de inmediato captar y verter la sensación de pujanza, de drama elemental, que es lo primero que impresiona al europeo al entrar en contacto con la realidad americana, fuera de las grandes ciudades. En EE. UU., Renoir recuperó el optimismo característico de su obra anterior a **La bestia humana.** Sus dos films más logrados, **Pantano de la muerte** y **Amor al terruño**, plantean conflictos que se resuelven en forma positiva. En el primero, un hombre acusado injustamente es redimido ante los ojos de la sociedad; en el segundo, una familia campesina, abatida por las adversidades de la naturaleza, se sobrepone finalmente a ellas. Los restantes films de Renoir están casi totalmente olvidados. Algunos con justicia, como **Esta tierra es mía**, frustrado drama sobre la resistencia de los países ocupados por los nazis. Los otros, **Memorias de una doncella** y **La mujer deseada**, quizás interesarían aun hoy, aun parcialmente, y en cualquier caso por los brillantes resultados que obtuvo el director manejando intérpretes este-

reotipados como Paulette Goddard, Hurd Hatfield y Joan Bennett, y los más dúctiles Francis Lederer, Burgess Meredith y Robert Ryan.

Sobre la calidad de director de actores de Renoir, ilustran las actuaciones de Dana Andrews y Anne Baxter en **El pantano de la muerte**, y sobre todo, de Betty Field y Zachary Scott en **Amor al terruño**. Solamente el director que supo adivinar el matiz repelente de la belleza de Simone Simon en **La bestia humana**, la ternura de Gabin en **Los bajos fondos** y el talento dramático de Fresnay en **La gran ilusión**, pudo revelar la deliciosa gracia de Anne Baxter, o visualizar a Scott como rudo agricultor.

No podemos cerrar este examen —necesariamente superficial e incompleto dada la vastedad y densidad de la obra— sin mencionar algunos momentos de los films de Renoir que recordamos con particular deleite.

De **Los bajos fondos**, el primer encuentro del Barón y Pepel con motivo del fracasado asalto de éste a la casa de aquél, y la charla de ambos, sentados sobre la hierba, hablando de sus planes para el futuro, mientras el Barón contempla un pequeño caracol que se pasea por su mano. De **La gran ilusión**, las conversaciones entre von Rauffenstein y de Boeldieu, con la impresionante caracterización de von Stroheim como el primero de los nombrados. La farsa de los prisioneros, vestidos con ropas de mujer y con los rostros pintarrajeados, y su repentina transformación en viriles soldados, que no parecen ridículos cantando La Marsellesa y llorando a través del maquillaje, al enterarse de la toma de Douaumont. La entrevista entre el nuevo prisionero y su carcelero, el cual, sin poder entenderse con aquél, por la diferencia de idioma, le ofrece cigarrillos, que es lo único que tiene para mitigar su angustia. La inefable despedida de Elsa y Marechal, hablando cada cual en su idioma, y comprendiéndose, más allá de las palabras. De **La bestia humana**, la plástica de los trenes en marcha, con la alegre música de Kosma, y el desfile de paisajes cuyos menores detalles observan y comentan los maquinistas. De **La Marsellesa**, lamentablemente, junto al buen recuerdo de los movimientos de multitudes —en especial, el episodio de los Campos Elíseos— y la notable actuación de Pierre Renoir como Louis XVI, nos queda la fastidiosa imagen de Bomier, el provenzal charlatán e insoportable. De **El pantano de la muerte**, la cautelosa incursión de Dana Andrews en la misteriosa región de Okefenokee, entre los grandes árboles recubiertos de flotantes musgos, y el hundimiento de un hombre (Ward Bond) en el pantano, y el terror progresivo de su hermano, que trata de salvarle, y de pronto abandona la tentativa, presa de un miedo cerval, retrocediendo todo tembloroso, acometido de una crisis de locura. El sombrero de la víctima, que queda flotando sobre el agua quieta, como la mano de aquel caballero tragado por el río nevado en **Alejandro Nevsky**. De **La mujer deseada** la secuencia del encuentro de Robert Ryan y Joan Bennett, quien emerge en una neblinosa y solitaria playa, de entre el casco podrido de un viejo pontón varado en las arenas. La visión de la pesadilla de Ryan, quien se siente descender al fondo del mar, donde se encuentra con una desconocida, cuyo rostro va reconociendo poco a poco. De **Amor al terruño**, la fuerza brutal de la inundación, expresada como nunca lo ha logrado un director americano.

filosofía, ideales

A través de su extensa carrera, Jean Renoir ha procurado ser lo que él llama **"una parte consciente del mundo"**, un observador apasionado, no un turista que mira a la gente desde su balcón de hotel. Recientemente, ha expuesto su credo en los términos siguientes:

"Antes de la guerra, mi manera propia de participar en el concierto universal era procurar una voz de protesta. No pienso que mis críticas fueran demasiado amargas. Quiero demasiado bien a la humanidad y espero que mis sarcasmos estuvieran siempre mezclados con un poco de ternura... Hoy, el ser nuevo que soy, comprende que ha pasado el tiempo del sarcasmo, y que lo único que puedo aportar a este universo ilógico, irresponsable y cruel, es mi amor... Fuerzas malignas tuercen quizá el curso de los acontecimientos. Pero siento en el corazón de los hombres un deseo, no diría de fraternidad, sino más simplemente, de investigación. Esta curiosidad permanece aún en la superficie... Pero es mejor que nada. Los hombres están cansados de las guerras, las privaciones, el temor y la duda. No hemos entrado aún en el período de los grandes impulsos. Pero hemos llegado al período de la buena voluntad." (7)

H. R.

(7) Jean Renoir, en **Cahiers du Cinema**, París, enero 1952 (Nº 8). Esta edición, dedicada a Renoir, contiene artículos de René Bazin, Maurice Scherer, Michel Mayoux, Claude Renoir y Jacques Doniol-Valeroze, y un comentario sobre **The River.**

esta es la segunda de una serie de notas sobre el tema. véase la primera en film 3.

el subjetivismo en el cine y el problema del

film en primera persona

I

el uso ocasional de la "cámara subjetiva". - su empleo como recurso expresivo.

DEL RECURSO DE CONTINUIDAD AL RECURSO EXPRESIVO.— Hay uso ocasional de la "cámara subjetiva" cuando la acción es mostrada desde el punto de vista de uno de los personajes del relato, cuyo lugar es ocupado por la cámara filmadora, en el curso de una o varias tomas sucesivas.

Los fines que se persiguen al usar este recurso no son siempre los mismos. Se lo emplea, a menudo, como medio expresivo, para traducir las imágenes del sueño, de la alucinación o la embriaguez. Pero su uso como recurso de continuidad, tendiente a asegurar la ilación narrativa, es aún más frecuente. Es esta forma del procedimiento la que aparece primero, y sus manifestaciones más tempranas datan de los comienzos mismos del cine. La cámara mostraba, por ejemplo, un vigía observando el mar con un catalejo, y, luego, un barco lejano, enmarcado en el campo visual del instrumento. En la segunda de estas tomas, la cámara aparece sustituyéndose al personaje, para mostrarnos la acción desde su punto de vista.

De este recurso meramente formal, de ilación narrativa, habrían de surgir más tarde otros procedimientos, que ampliaron considerablemente los medios de expresión del cine mudo. Dos films alemanes de mediados de la década 1920-30, *La Última Carcajada* (Der Letzte Mann, F. W. Murnau - K. Mayer, 1924) y *Varieté* (E. A. Dupont - E. Pommer, 1925), ofrecen ejemplos característicos de esta nueva utilización del recurso. Ambos films muestran la corriente realista del cine alemán en dos momentos de su desarrollo, que va del realismo psicológico al realismo social.

EL REALISMO PSICOLÓGICO Y LA CÁMARA INTROVERTIDA.— A pesar de su utilización frecuente del lenguaje del expresionismo, *La Última Carcajada* se ubica ya en la corriente realista por la naturaleza de su tema: un conflicto de la vida diaria, que tiene por protagonista a un hombre común. Se trata del minúsculo drama de un portero (Emil Jannings) enamorado del uniforme de almirante que materializa el prestigio de su cargo.

Al perder, a la vez, el uniforme y el cargo, el portero descubre que no le queda ya ninguna razón para vivir. El conflicto resultante es puramente interior, y, para traducirlo en términos visuales, la cámara debió convertirse en un instrumento de la introspección psicológica. Así, muestra el conflicto *desde dentro* del personaje, se emborracha diligentemente por él, presenta en forma directa las imágenes de su delirio. Los recursos del lenguaje expresionista se conjugaban aquí con la "cámara subjetiva" para traducir en términos visuales el drama interior de un personaje. Con esto, el cine adquiría una dimensión en profundidad: la dimensión psicológica.

EXTRAVERSIÓN DE LA CÁMARA EN EL REALISMO SOCIAL.— *Varieté* marca el tránsito del realismo psicológico al realismo social. El film describe, con todo detalle, un medio social preciso, que no es un mero marco pasivo del desarrollo dramático. Los personajes aparecen situados en este ambiente, que los define y condiciona sus relaciones. La "cámara subjetiva" sirve aquí al propósito de acercar ese mundo al espectador, de ponerlo al alcance de su mano. No se trata ya de mostrar las visiones del durmiente, del ebrio, del alucinado, sino de mostrar el mundo externo, ese mundo público e impersonal que es igual para todos. La "cámara subjetiva" sigue siendo, sin embargo, un instrumento de la introspección: si salta con los trapecistas, si se balancea con ellos sobre la pista del circo, es para trasmitir el vértigo de sus ejercicios: si sigue la mirada de los personajes, es para sugerir su pensamiento. Con esto, el análisis psicológico prescinde los recursos del expresionismo, y alcanza una admirable economía de medios. La escena que muestra la decisión de Boss (Emil Jannings) de abandonar a su compañera por la bailarina Berta-María (Lya de Putti) es un claro ejemplo de la parquedad de este lenguaje puramente visual. La cámara presenta, alternadamente, la expresión del rostro de Boss, y la realidad vista a través de sus ojos:

Plano 182: Berta María de espaldas, bailando, mueve las caderas.

Plano 183: Boss mira pensativo, quitándose el cigarrillo de los labios.

Plano 184: La compañera de Boss vista de espaldas. Panorámica vertical hacia abajo. Las caderas mal formadas y mal vestidas de la mujer.

Plano 185: Como 183: Boss pensativo como antes.

Plano 186: Los elegantes pies de la bailarina.

Plano 187: Como 185: Boss separa de nuevo la mirada.

Plano 188: Los pies de la compañera de Boss, calzando zapatos y medias remendados, oprimen los pedales del piano.

Plano 189: Como 187: Boss tira despectivamente el cigarrillo.

Plano 190: Berta-María sigue bailando (1).

LA CÁMARA SUBJETIVA, EL SÍMBOLO Y LA METÁFORA.— La evolución posterior de este recurso muestra su tendencia creciente a conjugarse con otros procedimientos expresivos, y, en especial, con los medios de expresión indirecta —metáforas visuales, símbolos— que fueran de utilización tan frecuente durante la época clásica del cine mudo. En un fragmento memorable de *La Caída de la Casa de Usher* (La Chute de la Maison Usher, Jean Epstein, 1928), Roderick Usher, consumido por la angustia y la fiebre, escucha la campana de un reloj que rompe el silencio del inmenso castillo. El sonido en sí mismo y su efecto en el espíritu del protagonista —sensible "como un laúd suspendido" (2) al impacto sonoro de las campanadas— aparecen traducidos en términos puramente visuales, mediante una pluralidad de elementos diversos que se acumulan, se comentan, se amplifican, y acaban fundiéndose en una compleja síntesis expresiva.

El tañido de la campana es dado de modo indirecto por sus correlatos visuales (el choque del martillo contra la campana polvorienta, la caída del polvo sacudido por la vibración). Su resonancia en el espíritu del protagonista se expresa a través de elementos diversos: la mirada alucinada de Usher; sus manos crispadas; su visión de los objetos circundantes que se desdobla, a cada campanada, en dos temblorosas imágenes superpuestas; la guitarra abandonada sobre la mesa, cuyas cuerdas comienzan a romperse. Todos estos elementos traducen, en una unidad indiscernible, el fenómeno físico de la vibración sonora y su eco subjetivo en el protagonista, la idea de un recinto resonante como un violoncelo y la experiencia de Usher, su hipersensibilidad, su angustiada tensión.

(1) Angel Zúñiga: **Una historia del cine.**

(2) **"Son cœur est un luth suspendu; Sitôt qu'on le touche il résonne."** (De Béranger, citado por Poe al comienzo de **The Fall of the House of Usher**). De estos versos ha tomado Epstein la idea central de este episodio.

el subjetivismo en el cine

EL PERÍODO SONORO.— El advenimiento del cine sonoro no implicó, en modo alguno, la desaparición de estos recursos. Pero la atención de los realizadores se desvió hacia el nuevo campo de experimentación que el sonido abría a la narración cinematográfica. Faltaban incentivos para continuar desarrollando los medios visuales de expresión que habían llegado, en la década 1920-30, a un grado tan alto de complejidad y refinamiento. La palabra hablada permitiría ahora decirlo todo, o casi todo.

La "cámara subjetiva", sin embargo, ha sido empleada con frecuencia cada vez mayor durante el período sonoro. La moda del psicoanálisis trajo consigo una serie de films en los que el sueño y el delirio —entendidos de un modo más o menos surrealista— se explayan en prolongadas secuencias. Valgan como ejemplos *El Hombre y la Bestia* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, de V. Fleming, 1941). *El Enigma del Collar* (Murder, My Sweet, de E. Dmytryk, 1944), *Cuéntame tu vida* (Spellbound, de A. Hitchcock, 1945), *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1951). El valor artístico de estos fragmentos es muy desigual. Pero todos adolecen del mismo prosaísmo, de la misma falta de inspiración verdadera. En vano buscaríamos en ellos la frescura, la apasionada invención que era dable encontrar en las creaciones de los últimos realizadores del cine mudo. Hoy, un cuarto de siglo más tarde, éstas siguen recordándonos la existencia de un vasto campo que el cine no ha explorado todavía.

II
el uso sistemático de la cámara subjetiva

USO SISTEMÁTICO Y USO OCASIONAL.— El uso ocasional de la "cámara subjetiva" no fué precedido por teorizaciones abstractas sobre el relato cinematográfico. Al contrario, surgió como un medio empírico de solucionar los problemas planteados por una narración concreta. Las necesidades del relato, que le dieron nacimiento, marcan desde entonces las condiciones y los límites de su uso legítimo.

Cuando se usa la "cámara subjetiva" en forma sistemática (es decir, a modo de una verdadera *convención narrativa)* no se atiende, para nada, a las necesidades del relato. Precisamente, el único film que ha empleado esta técnica de modo riguroso, cuenta una anécdota insulsa, que no hubiera requerido innovación alguna para ser desarrollada adecuadamente. Este divorcio entre forma y contenido que el procedimiento postula, se explica por el fin perseguido con su uso. Se trata de copiar, en términos cinematográficos, una *forma* de narración literaria que puede funcionar con casi total prescindencia del contenido del relato: la narración en primera persona. La teoría ha precedido aquí a la práctica. Los problemas técnicos no han sido descubiertos en el proceso de la creación sino pensados, en abstracto, antes e independientemente de ésta.

ORSON WELLES Y EL "YO" LITERARIO.— Los comienzos de la carrera cinematográfica del realizador de *El Ciudadano* corroboran estas afirmaciones. La predilección de Welles por la narración en primera persona se había manifestado ya antes de su llegada a Hollywood, en la época en que dirigía la audición del Mercury Theatre que se llamó, precisamente, *Primera Persona del Singular.* En ella se ofrecían versiones de obras antiguas y modernas traspuestas a la primera persona. Welles pensaba —y ese era el principio que aplicaba en la audición— que la forma de narración personal capta más seguramente que cualquiera otra el interés del oyente.

Son estas mismas ideas las que intenta llevar al cine, en los comienzos de su carrera

como realizador. En su libro sobre Orson Welles, Roy Alexander Fowler se refiere al proyecto de éste de realizar un film sobre una novela de Joseph Conrad: *Heart of Darkness*. Para traducir la forma del relato (que está hecho en primera persona) a términos de cine, Welles pensó en poner la cámara, durante todo el desarrollo de la acción, en lugar del relator. En su libreto, Marlow, el protagonista, remonta un río de la jungla en un viejo barco a vapor, en busca de un misterioso personaje llamado Kurtz. Pero es la cámara la que ocupa siempre el lugar de Marlow: la acción aparece registrada a través de sus ojos. De este modo —dice Fowler— Welles pensaba introducir el "yo" literario en el cinematógrafo.

ROBERT MONTGOMERY: "LA DAMA DEL LAGO".— El film de Welles corrió la melancólica suerte que corren, en Hollywood, todos los proyectos audaces: nunca fué realizado. Fué recién un lustro después, que Robert Montgomery consiguió llevar a la práctica un film concebido sobre bases idénticas (según parece, con total independencia de Welles). El tema era de Raymond Chandler, y la cámara ocuparía continuamente el lugar del protagonista, el detective Philip Marlowe (interpretado por el mismo Montgomery). El film se llamó *La Dama del Lago* (Lady in the Lake, 1946), y es, hasta hoy, el único ejemplo de uso sistemático de la "cámara subjetiva", a lo largo de todo un desarrollo.

La realización de un film sobre bases tan poco usuales planteó a Montgomery dificultades de toda índole. Se trataba, en todos los casos, de reproducir con total realismo la experiencia inmediata del protagonista, sin desdeñar siquiera las particularidades subjetivas de su percepción. Para ello, las tomas breves sucesivas fueron sustituídas por largas secuencias prácticamente sin cortes, y la cámara intentó remedar las oscilaciones de la visión del protagonista, al trasladarse de un lugar a otro; los actores se aplicaron a violar sistemáticamente una de las primeras reglas de su oficio, encarándose con la cámara para decirle sus parlamentos; el fotógrafo, a su vez, se vió constantemente interferido por la vecindad del protagonista, cuyos pies y manos debían aparecer en la pantalla del modo más natural posible. El detallismo realista se llevó hasta el extremo de registrar la voz de Montgomery un poco más sorda que su voz natural, atendiendo a que así oye cada uno, desde dentro, su propia voz (3).

ACTITUDES DE LA CRÍTICA: PARTIDARIOS Y OPOSITORES.— Cierto sector de la crítica encaró con entusiasmo las posibilidades abiertas por el film de Montgomery. Su autor fué exaltado por algunos a la dignidad de culminador de una tendencia, con lo cual unos cuantos nombres ilustres quedaron automáticamente relegados a la melancólica galería de los precursores. Se habló de "cine metafísico", de "verdadero Cine-Ojo"; se dijo, de modos diversos, que el film era una fecha decisiva en la historia del cine. Otros críticos, más parcos en sus entusiasmos, apuntaron algunas fundadas reservas contra la nueva técnica (4). Se dijo, muy cuerdamente, que su uso implicaría una limitación y un empobrecimiento de las posibilidades expresivas del cine; que las largas secuencias prácticamente sin cortes supondrían renunciar a todos los recursos del montaje, desechando algunas de las conquistas más sólidas del lenguaje cinematográfico; que la convención inflexible en que se funda el procedimiento ataría la cámara al protagonista, limitando de modo casi total la libertad del encuadre y de los movimientos de cámara. En un orden de ideas más general, se señaló que se crea aquí una convención rígida, inmodificable, y que ello es precisamente lo contrario del estilo. Este supone selección de medios, y, por lo tanto, libertad.

(3) Jacques Doniol-Valcroze: **Naissance du véritable ciné-œil**, en **Révue du Cinéma**, Nº 4.

(4) Entre los partidarios decididos cabe señalar a J. Doniol-Valcroze (art. cit. en nota 3) y a Claude-Edmonde Magny (**L'âge du romain américain**, cap. I). Las censuras más fundadas del procedimiento pueden verse en el artículo de Jean-Pierre Chartier: **Les "films à la première personne" et l'illusion de réalité au cinéma (Révue du Cinéma**, Nº 4); en la crónica de **Lady in the Lake** de Jean Desternes (en la misma revista, Nº 16); en el artículo de Claudio Varese, **Il linguaggio filmico e le ultime ricerche tecniche** (en **Bianco e Nero**, julio-1949); y en el artículo de Jean Masarès, **Cinéma et psychologie (Temps Modernes**, julio-1949).

LA CÁMARA SUBJETIVA Y LA PERCEPCIÓN.— Puede irse más lejos, y descreer de las virtudes que los partidarios de esta técnica le atribuyen, virtudes que compensarían ampliamente las dificultades inherentes a su utilización. Una de estas virtudes es la veracidad. Mediante la "cámara subjetiva" —dicen sus partidarios— sería posible recrear la única realidad verdaderamente tal: la *realidad vivida* de la percepción. Con ello se quebrantaría la dictadura de esa visión impersonal —y, por lo tanto, falsa— que ha sido hasta ahora la visión de la cámara. Sin embargo, sólo partiendo de una psicología muy burda y primaria es posible afirmar que la realidad fotografiada desde un punto de vista único es cosa idéntica a la realidad de la percepción inmediata. Se descuida, entre otras cosas, el mecanismo de la atención. El sector de realidad abarcado por la cámara está rígidamente determinado por la distancia que la separa de la realidad fotografiada. No sucede lo mismo con el campo visual. El mecanismo libre de la atención estrecha o ensancha el sector de realidad percibida, sin que varíe por ello la distancia que media entre el sujeto que ve y la cosa vista. Es por esto que pudo decirse con razón que la representación fragmentaria de diversos aspectos de la realidad, hecha coherente por la lógica del montaje, es *psicológicamente* más verídica que la reproducción de la realidad en largas tomas continuas (5).

LA CÁMARA SUBJETIVA Y EL ESPECTADOR-ACTOR.— Pero el fin principal que se persigue con esta técnica es llevar al espectador a identificarse con el protagonista hasta el punto de sentirse personalmente comprometido en la acción. Esa es la virtud más importante del relato literario en primera persona, forma narrativa que este procedimiento trata de imitar.

Es posible afirmar que, en el ensayo de Montgomery, esta finalidad se ha frustrado por completo. Los resultados obtenidos no sólo no facilitan la identificación buscada sino que la hacen casi imposible. El espectador tiene que vérselas con un protagonista-fantasma, que se anuncia, como los espíritus, por medios indirectos: el espectador debe *inferirlo* continuamente de la conducta de los demás personajes, de la intermitente presencia de una voz y unas manos errantes por el mundo del relato. Esta es también la experiencia recogida por Jean Desternes, quien la consigna en forma aguda y vivaz en una crónica sobre el film (6). Las manos del actor, que aparecen sorpresivamente por los ángulos inferiores del cuadro, son, para él, un primer motivo de alarma: *"Se nos fuerza a mirar esas manos. Adquieren entonces una existencia independiente, mientras que, en cambio, rara vez "miramos" la parte de nuestro cuerpo situada dentro de nuestro campo visual. Nuestras manos funcionan dócilmente. Son las manos de los otros las que parecen marionetas, de las que uno no sabe nunca qué es lo que van a hacer (...) No hay manera posible de conectarnos* (esos brazos) *en los hombros, como tampoco de soplar el humo que surge por la parte baja de la imagen, para convencerme de que yo, el héroe, tengo un cigarrillo en la boca".* Su desazón no es menor ante el excéntrico comportamiento de los personajes: *"Hay gentes que van y vienen, se acercan, nos hablan. ¿NOS hablan? ... No, no es a nosotros. Es a alguien situado entre ellos y nosotros, y que debe materializarse (...) Es esto lo que me daba al principio esa sensación de vacío, de algo que faltaba. Es también lo que desorientaba a una vecina, que decía en voz baja a su compañero: "¡Qué fastidio, esta película! ¡No se sabe nunca a quién le están hablando!".*

Como se ve, Desternes vió defraudadas sus esperanzas de ser, por un rato, detective aficionado, viviendo como propias las aventuras de Marlowe. Continuamente se vió obligado a recordar que era un espectador más, entre otros espectadores fastidiados, en medio de una sala oscurecida. La nueva técnica no le hizo más fácil absorberse en el relato, sino que *lo volvió continuamente a la realidad.* Y esto es lo contrario de lo que se buscaba. Se trataba de *hacerle olvidar la realidad,* de zambullirlo en el mundo irreal del relato y dejarlo cautivo de él como de un sueño.

(5) Véase J. P. Chartier, art. cit.

(6) Jean Desternes: **Le "tulpa" de Marlowe** en **Révue du Cinéma**, Nº 16. (De allí son todos los fragmentos citados).

subjetivismo en el cine

LEGITIMIDAD DEL PROCEDIMIENTO.— Resultados tan opuestos a los esperados parecen estar reclamando una explicación. Sin embargo, no se ha visto en ellos una razón para dudar de la legitimidad de esta técnica. Se dice que ella es, en sí misma, perfectamente válida, y que los resultados contraproducentes logrados por Montgomery se explican por la inoportunidad con que la ha utilizado. Esa es la actitud general de la crítica. El propio Desternes —a quien no ha escapado, seguramente, ninguno de los defectos del sistema— declara: *"No quisiera condenar el procedimientos, que es perfectamente válido en sí mismo, sino su fría utilización (...) Esperemos que el próximo ensayo de "primera persona visual" responda a las necesidades de su tema..."*

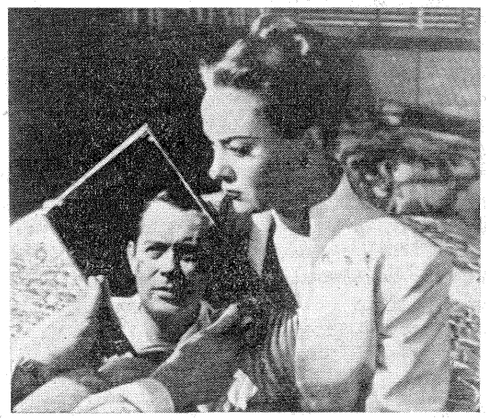
Es razonable discrepar con esta opinión, descreer *a priori* de cualquier *"próximo ensayo"* de esta técnica, y sostener que no son los defectos de realización ni la indigencia de los temas lo que podría explicar su fracaso. Es posible demostrar que este fracaso deriva de un vicio estructural del procedimiento, y que este vicio, a su vez, deriva de un insuficiente análisis de las relaciones entre el relato literario y el cinematográfico.

III
el mito de la primera persona visual

TEORÍA QUE PRESUPONE.— La búsqueda de la "primera persona visual" parte de la idea de que existe un paralelismo completo entre las técnicas narrativas del cine y las de la novela. Se piensa que con los medios visuales de expresión del cinematógrafo es posible conseguir el equivalente de una forma de narración literaria (la narración en primera persona), por más que la literatura se sirve de *signos* (palabras), no de *imágenes.*

Dos técnicas que usan medios tan diversos sólo podrían asemejarse por su estructura formal. Es ésta lo que tratan de reproducir los partidarios de la "primera persona visual", razonando más o menos de este modo:

Lo que da al relato literario en primera persona sus efectos característicos es el hecho de que, en él, el *narrador* y el *protagonista* son la misma persona. Si el cine aspira a lograr esos efectos, deberá buscar la misma coincidencia entre ambos. Pero esto ya plantea una dificultad, pues en el cine no es posible hablar, en sentido estricto, de un *narrador.* El cine no narra, sino que pone al espectador directamente, sin intermediarios, *en presencia* de los hechos relatados.



Se arguye, sin embargo, que la cámara filmadora desempeña en el cine una función idéntica a la del narrador en el relato literario. Tanto el narrador como la cámara configuran un punto de vista sobre la acción relatada, único punto de vista accesible al lector o espectador. Si la identidad de *narrador* y *protagonista,* en el relato literario, se traduce en una identidad de puntos de vista sobre la acción, para lograr un resultado idéntico en el cine, la *cámara* y el *protagonista* deberán tener puntos de vista coincidentes. Para esto, bastará con *poner la cámara filmadora en el lugar del protagonista.*

ERRORES DE LA TEORÍA.— La simetría entre ambas técnicas parece perfecta. Sin embargo, la circunstancia —menospreciada en estos razonamientos— de que el cine no narra hechos, sino que los presenta directamente al espectador, hace que los resultados obtenidos en uno y otro caso sean completamente opuestos.

Es verdad que narrador y protagonista son nominalmente idénticos en el caso del relato en primera persona. Pero todo relato verbal supone una *toma de distancia respecto de los hechos narrados.* Es por eso que, cuando pretende *narrar sus propios actos,* el relator debe desdoblarse, *tomar distancia respecto de sí mismo,* adoptar sobre sí el punto de vista de un tercero. Es así cómo cada cual recuerda sus acciones pasadas, o imagina sus acciones futuras: viéndose en el acto de realizarlas.

Esta circunstancia hace que en el relato en primera persona el relator y el protagonista funcionen de hecho como dos personas distintas, perfectamente discernibles para el lector. En este sentido, la narración personal en nada se diferencia del relato en tercera persona. El relator-protagonista tiene que verse como un tercero (como una *tercera persona)* para relatar sus propios actos. Un ejemplo puede ayudar a aclararlo. Supongamos que Juan dice: *"Fué hace diez años. Yo había salido al amanecer para el pueblo, a caballo. Cuando llegó el mediodía comencé a sentir hambre, pero faltaba todavía mucho para llegar..."*. Juan-Actor y Juan-Relator son, en este ejemplo, perfectamente discernibles. El actor es pasado (es el que era hace diez años), el relator es actual. El actor viaja a caballo, está impaciente, siente hambre; nada de esto podría decirse del relator: de él sólo sabemos que relata. Hay algo más importante: el punto de vista de Juan-Relator no coincide en modo alguno con el de Juan-Actor; Juan-Actor *vive* la acción *actualmente,* Juan-Relator la *relata* desde fuera, *en pasado.* Si se trasponen esas frases a la tercera persona *("Fué hace diez años. Juan había salido...",* etc.) el resultado es idéntico. En ambos casos actor y relator constituyen dos centros distintos, en torno a los cuales se organiza psicológicamente el relato.

Estos dos centros han desaparecido en la "primera persona visual". Aquí la coincidencia entre la visión del protagonista y la de la cámara es absoluta: no hay posibilidad alguna de desdoblamiento, ni, por lo tanto, de relato (7). La cámara se limita a presentar directamente la experiencia presente del protagonista, al mismo tiempo que éste participa en la acción. Y la conciencia de quien está inmerso en la acción no es nunca una conciencia reflexiva. Es conciencia *del mundo,* y nunca explícitamente, conciencia de sí mismo. Al pasar del relato verbal (que hace necesario el desdoblamiento), al relato en imágenes (en el que éste no es necesario) el protagonista se ha desvanecido, convirtiéndose en una pura mirada.

EL PROTAGONISTA FANTASMA, LO REAL Y LO IMAGINARIO.— La contribución más importante de Jean-Paul Sartre a la psicología de la imaginación es la idea de que lo real y lo imaginario se excluyen mutuamente. Para el filósofo francés, percepción (conciencia de lo real) e imaginación (conciencia de lo imaginario) son actitudes irreductibles de la conciencia: la formación de una conciencia de imagen implica necesariamente la aniquilación de una conciencia perceptiva. La percepción de esta mesa que tengo delante, y la imagen de Pedro, el amigo ausente, se excluyen entre sí. Si miro la mesa, no podría ver la imagen de Pedro. Pero si de pronto la imagen de Pedro surge ante mí, la mesa se desvanece, abandona la escena (8). Para que pueda surgir el mundo imaginario, el mundo real debe retroceder, abandonar la escena. Recíprocamente, la recuperación de la conciencia de lo real, la *vuelta a la realidad,* hace que el mundo imaginario se desmorone.

Es por esto —Sartre lo ha demostrado claramente (9)— que una conciencia real no podría penetrar, en cuanto tal, en un mundo imaginario. Una partícula de realidad, introducida en este mundo, provocaría su disolución inmediata. Para que una conciencia pueda entrar en un mundo imaginario debe antes *irrealizarse.* Para ello le bastará *identificarse con uno de los objetos irreales que componen este mundo* (10).

(7) Véase la primera de estas notas.
(8) J.-P. Sartre: **L'imaginaire,** p. 156.
(9) Ibid. pp. 205 y ss.
(10) Ibid. p. 221.

Cuando se trata de entrar en el mundo irreal de un relato, el protagonista es el objeto privilegiado con el cual esta identificación es más fácil. En el caso del relato literario en primera persona, ella es siempre posible: el desdoblamiento de que se ha hablado más arriba hace que el protagonista conserve su objetividad, sea una cosa más en el mundo del relato. Pero cuando se trata del relato cinematográfico en "primera persona visual", el espectador se ve privado de este objeto con el cual debía identificarse: el protagonista ya no es más que un punto de vista, una pura mirada.

Su desaparición deja en su lugar una inmensa brecha, por donde el relato comienza a hacer agua. En efecto: todas las circunstancias de la narración aparecen orientadas en un sentido único, y apuntan hacia un lugar real que es el lugar que ocupa el espectador en la sala. El dueño de esas manos que aparecen en el cuadro estaría más acá de la pantalla; los personajes se encaran también con alguien que está fuera, más acá del mundo del relato. Estas indicaciones convergen en un punto determinado. Si el espectador dirige su atención sobre ese punto se encuentra a sí mismo en

subjetivismo en el cine

la realidad de todos los días: la sala oscurecida, los espectadores que lo rodean. Y esto es la vuelta a la realidad, el despertar. El encantamiento se rompe, el relato se derrumba como un castillo de naipes.

CONCLUSIÓN.— No hay una "primera persona visual". Un film no está en primera persona, ni en segunda o tercera, por la muy elemental razón de que no es un relato verbal. Este hecho evidente es lo que han ignorado los teóricos de la "cámara en primera persona".

El fracaso de esta técnica puede servir, al menos, para señalar un peligro. El cine, en tanto que forma de arte, debe adquirir una clara conciencia de su naturaleza y de sus medios. Sólo entonces podrá pedir en préstamo a otras artes aquello que esté conforme con su esencia. La "primera persona visual" es un intento de copiar lo meramente externo de una técnica literaria, y los resultados que se obtuvieron fueron, precisamente, opuestos a los deseados. Si de lo que se trataba era de obtener una identificación más completa entre el espectador y el protagonista, el cine tenía sus propios medios de lograrlo, sin necesidad de tomar en préstamo recursos literarios. Los desconcertantes resultados obtenidos demuestran, por lo menos, que el cine tiene sus principios propios, y que éstos no tienen por qué ser idénticos a los de las otras artes narrativas.

J. L. M.

beauté du diable

"El cine parlante, monstruo temible, creación contra natura..."

RENE CLAIR (1929)

(Citado por Marcel L'Herbier, Intelligence du Cinematographe)

estrenos

juventud divino tesoro

(Sommarlek) Suecia, 1950. Producción de A./B. Svensk Filmindustri. Dirección y libreto cinematográfico de Ingmar Bergman. Fotografía, Gunnar Fischer. Música, Erik Nordgren. ELENCO: Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Annalisa Ericson, Georg Funkquist, Renée Björling, Douglas Hage, Mimi Pollack, Stig Olin, John Botvid.

En una primera perspectiva, **Sommarlek** parecerá al público montevideano un ejemplo más de la línea romántica en que inciden los últimos estrenos suecos; el fortuito antecedente de **Un solo verano de felicidad** (Hon Dansade en Sommar, 1951), estrenada antes, pero producida después, fuerza a la comparación. Como aquel film, tan aprobado por el éxito público, éste narra un idilio juvenil, culminado en el campo, y pródigo de una pureza lírica poco frecuente en el cine, y menos en el americano. Pero mejor que aquel film, éste posee elementos nobles para marcar el contraste y el relieve de su idilio; allá se utilizaba la villanía ocasional de vecinos, familiares y sacerdotes; aquí el pasado feliz se confronta con un presente sombrío, a veces sórdido. En todo lo que sea evocación, una virtud poética se une a la libertad para conseguir un clima de sensualidad y a veces de erotismo, pero de las dos partes de la obra, la evocación es la que menos parece importar a su director Ingmar Bergman: su mayor atención se dirige a describir el presente, y a señalar en él los elementos de contraste. La protagonista es una bailarina (28 años, estrellato, rutina, desgano) que relee ante el espejo el Diario de su ex-amante, ahora muerto, y recuerda en sus páginas los momentos felices de una juventud que considera ya perdida. El recuerdo está puntuado por la recorrida a los sitios que presenciaron aquel amor, y durante todo él perdura una sensación de melancolía por la vida presente, los años que pasan, la felicidad que ya no se confía en lograr; el momento final es el de una recuperación anímica que, en toda apariencia, se precipita sin el necesario desarrollo. Un distraído, un charlatán, un libretista mejicano, dirían en palabras estas ideas tan caras a la tristeza universal, y quienes creyeron que **Juventud divino tesoro** era un buen título castellano utilizaron también ese tobogán de la cursilería.

Artísticamente, desde luego, importa menos ese concepto que su expresión, y si el film consigue estimular la fantasía y la sensibilidad

de su espectador no es ciertamente porque éste quiera, también, comprender mejor su presente reconstruyendo su pasado, sino porque se apela a su emoción y se le hace participar en la historia. El director y libretista Ingmar Bergman declara haber pensado durante años el proyecto del film, y es presumible que casi todos los elementos que incluyó tengan un meditado sentido; para el espectador, y en una primera oportunidad, muchos detalles serán inadvertidos en favor de una perspectiva de conjunto, y, por otra parte, algunos fragmentos sólo adquirirían su debido relieve con un conocimiento más completo de Suecia, las características de su moderna producción cinematográfica, y la obra anterior de Bergman. El contraste de pasado y presente aparece indicado por los signos de verano e invierno, que suponen en Suecia, aparentemente, una clara distinción de alegría y angustia; en el presente, además, la melancolía o la sordidez aparecen subrayadas con datos del ambiente: una mujer de luto caminando por una costa fría y desierta, una bailarina que pide dinero prestado, o que habla con el cigarrillo en los labios, o que dice frases anti-románticas mientras remoja sus pies, o, en fin, un trato desganado y malhumorado que se dispensan entre sí la protagonista y los personajes que tiene en su derredor. La atención a estos elementos descriptivos no interfiere la fluidez narrativa, pero donde el film se concentra, y donde exige más de sus imágenes, es en el enlace de los dos tiempos, a los que el doble relato da relieve. Cuando comienza la evocación, la protagonista ve surgir del Diario el rostro de su pretérito galán; cuando termina, es su propio rostro el que surge, porque la reflexión sobre su propia vida es, en última instancia, la consecuencia de la evocación. Asimismo, un pesado maquillaje teatral cubre en el presente su rostro, y en el hecho de sacarlo, de despojarse brutalmente de las pestañas postizas, la cámara encuentra, hacia el final, un símbolo repentino de recuperación anímica. Ya antes, y al borde del espejo del camarín, es un solo ojo (una mente dividida) el que escruta en la cara de hoy la personalidad de ayer: "**Sin duda era otra**", dice en algún momento la protagonista.

No es posible calcular hasta qué punto este intencionado simbolismo se ha hecho presente en cada escena del film, porque aunque algunos de sus momentos apelan meramente a la sensibilidad del espectador, y dejan muy claro su lenguaje, otros requieren una interpretación elaborada, y otros, aún, parecen incluídos sin un principio rector. Es muy simple comprobar que la retirada de la protagonista del hospital donde ha visto morir a su amante fué deliberadamente planeada por un corredor sombrío y desnudo; allí consta la correspondencia de elementos exteriores y sentido interior que se hace presente en casi todo el film. Más enigmática es la presencia accidental de una anciana que dice perdurar más allá de su posibilidad física; allí el símbolo es posible pero no surge poéticamente de diálogo ni imagen. Y aunque es intencional que el ballet ensayado y representado por la protagonista sea **El lago de los cisnes**, no aparecen tantos trozos de éste como para noticiar al espectador que entre ballet y film hay una similitud de tema y de sentido y que ambas protagonistas son, con metáfora, una mujer transformada en cisne por un mago, vuelta a ser mujer por el encuentro del amor, nuevamente cisne por el mismo mago; hacia el final, cuando el mago aparece súbitamente en el film (es otro actor del teatro, ensayando vestuario y maquillaje para una obra próxima), la idea es comprensible pero la sensación está ausente.

el cine en el mundo

francia

Con la llegada de la temporada de verano, en Europa, se han reanudado dos importantes producciones francesas, que estaban detenidas hace ya varios meses:

Le Salaire de la Peur, de H. Georges Clouzot, según la novela de Georges Arnaud, con Ives Montand y Charles Vanel.

Les Vacances de Mr. Hulot, del cómico Jacques Tati.

La primera fué comenzada en agosto de 1951 y su filmación sufrió muy variadas dificultades. Se han previsto, ahora, 17 semanas de trabajo, para terminar el rodaje. Como se recordará, narra la historia de un grupo de conductores de camiones que aceptan, a cambio de mil dólares, transportar nitroglicerina a través del desierto.

En la segunda, Tati abandona el personaje del cartero que lo había hecho muy popular luego de su último film **Jour de Fête** (Día de Fiesta), para encarnar a otro divertido personaje.

En los primeros días de junio René Clair finalizó la filmación de **Belles de Nuit**, que entrará ahora en las últimas etapas de realización, previas a su próximo estreno.

Coffre et du Revenant, del director Henri Decoin, será un ejemplo de las infinitas posibilidades de las co-producciones, ya que se hará en cuatro versiones simultáneas, en francés, inglés, italiano y español, con Alida Valli, Francoise Arnoul, Pedro Armendariz y Gérard Landry.

Yves Ciampi, uno de los nuevos directores del cine francés, autor de **Un Grand Patron**, acaba de iniciar una nueva obra, titulada **Le Plus Heureux des Hommes**, con Maria Mauban y Fernand Gravey de protagonistas.

checoeslovaquia

Desde el 12 de julio al 2 de agosto tiene lugar en Karlovy Vary el séptimo Festival Internacional del Cine. Esta manifestación cinematográfica llevará, como siempre, el lema: "Por la paz, por un mundo nuevo, por una mejor humanidad".

italia

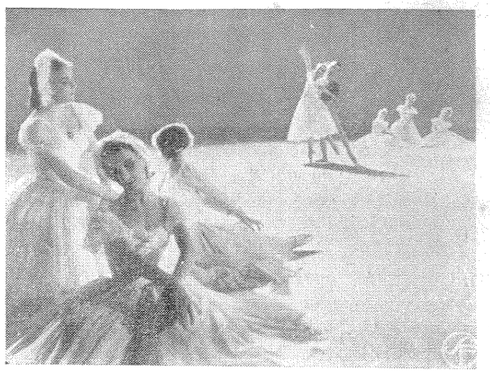
Roberto Rossellini filma actualmente **Dov'e' la liberta.**, una producción Ponti-Laurentis, fotografiada por Aldo Tonti e interpretada por Totó, Nyta Dover, Leopoldo Trieste y la actriz del cine alemán, Vera Molnar.

Un nuevo argumento de Césare Zavattini será llevado al cine, **Cinque Poveri in automobile**, bajo la dirección de Mario Mattoli y con los actores Aldo Fabrizi, Walter Chiari y Edoardo de Filippo. El film relatará la historia de cinco pobres que ganan en la lotería un coche y antes de venderlo deciden utilizarlo, un solo día, por cuenta propia.

G. W. Pabst está preparando la versión cinematográfica de otro asunto de Zavattini, titulado **Tre giorni sono pochi**, que será presentado como **La Voce del Silenzio.** Encabezarán el elenco Pierre Fresnay, Fabrizi, Paolo Panelli y Umberto Spadaro.

estados unidos

Vittorio de Sica filmará su primer obra en Estados Unidos, adonde llegara invitado por el productor Howard Hughes. Será **Miracle in the Rain**, y tendrá libreto de Ben Hecht. Es probable que sea realizado en Chicago y Canadá. Charles Feldman —que produjera recientemente **A Streetcar named Desire** (Elia Kazan, con Marlon Brando y Vivien Leigh)— ha concedido a de Sica gran libertad en la realización y argumento. El film será interpretado, hasta donde sea posible, por actores no profesionales, excepto uno que será el protagonista.



La carrera anterior de Ingmar Bergman es desconocida en el Uruguay, como es casi desconocido el cine sueco. La revisión de **El sádico** (Hets, 1944), deja aun la duda sobre cuánto puso Bergman en el libreto y cuánto agregó Alf Sjöberg al dirigirlo; sería útil conocer su obra más personal, como **Till Glädje, Fängelse, Kris, Skep Till Indialand** (1946 a 1949), que según la información europea han compuesto la fama de este joven realizador, convirtiéndolo en objeto de elogios y censuras de igual firmeza. En ensayos sobre el cine sueco, Bergman aparece retratado como un joven de talento, libretista y director de cine y teatro, creador independiente a la manera de Orson Welles, pero preocupado por los problemas de la juventud, por el contraste de la soledad íntima y la vida social, por el Bien y por el Mal; algún cronista señala, también, que el diálogo es uno de sus afanes, y que procura componerlo y sutilizarlo como un músico trabajaría su partitura. Juzgado por **Sommarlek**, sin debida comprensión de sus antecedentes, Bergman parece ciertamente un creador talentoso, como dramaturgo y aun como cinematografista; su ambición debe ser bienvenida, aunque el resultado no responda siempre a la exigencia y al rigor con que figura planeado.

La actriz Maj-Britt Nilsson es, en la mitad del film, la más deliciosa dama joven de esta temporada cinematográfica, pero hacerla figurar como tal puede relegar al olvido, injustamente, su alta competencia de actriz.

H. A. T.

Casi todo el cine fantástico es demasiado fantástico, y no prende en el espectador: inventa viajes a la Luna o a Marte, y necesita crear grandes estructuras científicas, elegir hombres singularmente esforzados y extraer consecuencias artificiales. Compárese el resultado de esos colosos con el plan más modesto y cercano de introducir en una ciudad normal el germen de una epidemia, como lo hicieran PÁNICO EN LAS CALLES (Panic in the Streets, 1950), y LA MENSAJERA DE LA MUERTE (Frightened City, 1950); en éstas, como en las buenas películas de terror, el espectador se siente comprometido en un mundo que es el suyo, y no tiene tendencia a rechazar todo el asunto como un infundio. El plan de LONDRES EN

suspenso al natural:

londres en peligro
(ultimatum)

PELIGRO es tan simple y tan lógico que si mañana ocurriera su paso inicial, los pasos siguientes serían similares a los que narra el film. Acá hay un sabio escondido con una bomba, que amenaza destruir la ciudad si el Gobierno no formula una declaración comprometiéndose, casualmente, a no fabricar más esas bombas. Todo lo que sigue es melodrama policial, búsqueda y huída del profesor por toda la ciudad, amenaza creciente cuando se acerca el límite del ultimátum. Un estudio más detallado del protagonista habría llevado a indagar los motivos de su decisión, comprometiendo un análisis político sobre el armamentismo que, como dicen los diplomáticos, el film no está preparado para formular. Deliberadamente, el profesor se queda a mitad de camino entre figurar como el ciudadano consciente y trascendido que cree ser, o figurar como el lunático desequilibrado que los demás ven en él. Todo el film evita pronunciamientos sobre el personaje, y no dice de su vida interior más que dos brevísimos monólogos; por otro lado, su contacto con otros personajes es puramente físico y no arroja mayor luz sobre el impulso que le guía.

Las resonancias del asunto en los familiares, la policía, el ejército, el Consejo de Ministros y, en definitiva, la ciudad de Londres, son en cambio un apunte de naturalismo, en el estilo festivo y a ratos patético que tan sabrosamente ha cultivado el cine italiano. La amenaza del profesor deriva, tras cinco días de angustia creciente, a evacuar casi todo Londres, con una rígida organización de transportes y de contralores que no tenía precedentes desde la evacuación de Dunquerque: allí hay protestas para poder llevarse animales domésticos, palos de golf, cañas de pescar y carteles moralizantes, hay niños separados de sus madres, choferes que protestan por el funcionamiento de sus motores, y señoras que se demoran en hacer paquetes. Aunque la situación es propicia al despilfarro de la comedia, una continua sobriedad es la norma, y nunca el diálogo dice más palabras que las necesarias para informar cada incidente: sin la flema británica no se comprendería la tranquilidad con que el Inspector de policía (André Morell) averigua al principio los datos concretos de la amenaza, y con que el Primer Ministro (Ronald Adam) la informa luego por radio a la población. El apunte de detalles toca también a los soldados que realizan, en los últimos momentos, una batida general por todo Londres, no faltando el que se entretiene en beber, el que descuida una búsqueda que cree demasiado intensa, ni el que tiembla al llegar la hora límite.

Pero es en las tomas exteriores, en el relevamiento de una ciudad convulsionada, que el film adquiere, especialmente durante la última media hora, una imprevista grandeza. En bares y otros sitios públicos, abunda el rumor y la suposición; calles vacías y silenciosas recogen luego las quejas de perros y gatos abandonados; en el Cuartel General, oficiales aburridos y somnolientos escuchan por radio la monótona constancia de que la búsqueda sigue en buen orden. El ritmo lento del principio parece entonces deliberado, para conseguir al final, con tomas de relojes, y con un montaje que acelera la narración, un crescendo insostenible. A esa altura el suspenso ha contagiado al público, y aunque el alivio final parece muy previsible (y es difícil calcular cómo cabía sustituirlo) muy pocos espectadores habrán dejado de subordinarse al film.

Este es el primer éxito de los hermanos Roy y John Boulting, que alternando producción y dirección firmaron antes algunos títulos escasamente prestigiados por la crítica, y ciertamente desconocidos en el Uruguay: con excepción de PASTOR HALL (El mártir, 1939), que era un film antinazi de ocasión, sobre prisioneros políticos, subsiste la curiosidad de conocer su labor independiente a través de FAME IS THE SPUR (1947, con Michael Redgrave), BRIGHTON ROCK (1948, sobre novela de Graham Greene) y THE GUINEA PIG (1948, con Richard Attenborough), omitidas. En el cine moderno, la inventiva y el talento se han notado con más nitidez en los productores independientes; en el caso, se necesitó un Festival (Punta del Este, 1951) y un merecido Premio al Sonido, para que Uruguay pudiera apreciar esta muestra del mejor cine inglés.

H. A. T.

(Seven Days to Noon) Inglaterra, 1950. Producción de London Films. Director, John Boulting. Productor, Roy Boulting. Libreto cinematográfico de Frank Harvey y Roy Boulting, sobre un argumento de Paul Dehn y James Bernard. Fotografía, Gilbert Taylor. Escenografía, John Elphick. Música, John Addison. Montaje, Roy Boulting. ELENCO: Barry Jones, Olive Sloane, Andre Morell, Sheila Manahan, Hugh Cross, Joan Hickson, Ronald Adam, Marie Ney, Geoffrey Keene.

revista de revistas

El Departamento de Publicaciones de CINE CLUB DEL URUGUAY culminó su esmero habitual dedicándose a una revista, y el Nº 13 de CINE CLUB, fechado junio, ha suscitado una legítima admiración a muchos que apreciaron sus características. Treinta y seis páginas administran con cuidado la distribución tipográfica, saben dónde colocar un título, una firma, un espacio blanco; el buen gusto que allí se revela permite asegurar que, mientras se cuente con esa imprenta (sistema offset) y con los mismos encargados de compaginación, los números futuros de CINE CLUB serán un punto de atracción visual para los aficionados cinematográficos que sean (y deben serlo) exigentes lectores. En un elogioso comentario sobre la publicación, un diario escribió, con justeza, que en el Uruguay *"no aparece ninguna revista de las notables características gráficas de esta que nos ocupa"*, dictamen irrefutable. El mismo cronista agregó, valorando cuidadosamente el volumen, que *"supone inmediatamente el deseo de conservarlo como un libro"*, finalidad que se cumple con bastante economía, porque este libro cuesta sólo $ 0,60 y se conserva con sólo tener vocación por las publicaciones del género. El material se acerca asimismo, por lo menos en esta edición, al aire intemporal que un libro, contrariamente a una revista, debe tener. De los diversos artículos contenidos en CINE CLUB, ninguno es la crónica de un hecho actual: con una pensada amplitud, esas notas postulan que los Festivales Cinematográficos deben ser cinematográficos antes que sociales o políticos o administrativos, aconsejan que el Estado no se complique en la dudosa empresa de apoyar al cine nacional, proponen (por el propio Alf Sjöberg, aunque sin análisis de *Fröken Julie)* distintas posibilidades narrativas para el cine. En un solo caso el tema del artículo es un film, *A Streetcar Named Desire* (1951), pero aun aquí las manifestaciones de su director Elia Kazan, protestando irónicamente por los cortes inferidos a su obra, componen un valioso artículo general sobre la censura, y no perderán actualidad ni aun después que el film se exhiba. Otros artículos de CINE CLUB notifican quién es Akira Kurosawa (dirigió *Rasho-Mon,* es un creador y un rebelde), acogen el pronunciamiento de Arne Sucksdorff a favor del largo metraje (el autor se consagró en Suecia con el corto-metraje), y sostienen que en 1951 se manifestó en el Uruguay la madurez de la cinematografía amateur, tesis que CINE CLUB apoya, razonablemente, con su Tercer Concurso de Aficionados, aunque también pudo apoyarla con otros concursos.

En una página, que lleva el Nº 1 y se llama seriamente *Punto Crítico,* la revista pierde el aire intemporal de un libro y abre una intensa expectativa sobre los ejemplares futuros, a los que anuncia como mensuales. Sostiene *"la necesidad de revisar los postulados que la crítica suele admitir como de esencia cinematográfica, o aún artística"*, porque *"cierta crítica suele desatender, por no decir desestimar, todo planteamiento que suponga una elevación... de la rutina"*; esta crítica padecería el *"empecinado deseo de no forzar la opinión media corriente"*, lo que muchas veces la relega a consultar el *"gusto personal y el buen sentido, sin que se descubran otras razones más generales y demostrables"*. El articulista propone indagar con rigor y profundidad en el cine, y pronostica que *"los estudios cinematográficos en sede estética tendrán preferentemente un vasto programa a desarrollar"*; aparentemente adjudica ese programa a la misma revista, porque *"CINE CLUB no puede desperdiciar la oportunidad de su edición reiterando simplemente noticias y comentarios de actualidad cinematográfica"*, y esta publicación no cometerá las omisiones de otras (*"es curioso constatar que en nuestro medio hay nociones indispensables para el arte que hay quienes desean evitar para el cine"*), y en materia de cultura cinematográfica *"quizás muy pronto nos demos cuenta que en esencia era muy poco lo que se sabía, y empecemos entonces a plantearnos serias dudas e interrogantes. Ese día seguramente habremos despertado una conciencia cinematográfica, y CINE CLUB trata de acelerar ese proceso"*. Estos puntos de vista no son ciertamente improvisados en la entidad; ya antes

cine universitario del uruguay

ciclo de exhibiciones 1952

cartelera julio

18 sábado 12

instruments of the orchestra, inglaterra, 1947.
power and the land, ee. uu., 1940, **realización de joris ivens.**

19 domingo 13

ultimatum o londres en peligro (seven days to noon), inglaterra, 1949, **realización de john y roy boulting.**

20 viernes 18

viaje a la isla (jnselfahrt) alemania, 1950, **realización de alfred ehrhardt.**

sinfonía de una vida (symphonie eines lebens), alemania, 1942, **realización de hans bertram.**

21 domingo 20

pasión de una noche (douce) francia, 1943, **realización de claude autant-lara.**

22 viernes 25

selección de films de germaine dulac, incluyendo **la fete espagnole 1919, la coquille et le clergyman 1926, theme et variations 1929, y la souriante madame beudet 1922, (gentileza de la cinemateca argentina).**

23 domingo 27

la marsellesa (la marseillaise), francia, 1937, **realización de jean renoir.**

24 **le sádico** (hets), suecia, 1944, **realización de alf sjöberg.**

ilustraron, *A Manera De Pórtico,* las primeras dos páginas de CINE CLUB 12 (diciembre 1950) prometiendo un estudio teórico del cine que por lo menos hasta CINE CLUB 13 (junio 1952) no ha sido cumplido. En otros documentos, además, CINE CLUB ha postulado que el análisis teórico *"configura una ciencia normativa, la Estética, cuyos principios han de ser tomados luego por el crítico como puntos de apoyo para la emisión de sus juicios"*, sosteniendo más abajo que el cine *"necesita más de la labor de los estetas que de los críticos que valoran su producción sin estudiar sus fundamentos"* (carta a MARCHA, publicada 11 agosto 1950).

En aquella oportunidad, los críticos no tuvieron la prudencia de esperar tales puntos de apoyo, y siguieron publicando noticias y comentarios de actualidad cinematográfica. Esa audacia aun prosigue, y hay revistas que desperdiciaron la oportunidad de su edición reiterando simplemente ese material, sin desarrollar muchos estudios cinematográficos en sede estética, aunque formulando comentarios de films, informando con abundancia sobre títulos y características de estrenos, fechas de producción, relaciones y derivaciones entre unos títulos y otros, rasgos de algunos realizadores, estilos característicos de algunas industrias nacionales, y otros temas preferidos por el gusto personal y el buen sentido. Aunque CINE CLUB sostiene que todavía falta despertar la conciencia cinematográfica en este país, existe una corriente de opinión en contrario, la que cree que la conciencia cinematográfica es aquí más abundante que la teatral, la literaria o la musical. Esta segunda corriente discrepa con CINE CLUB, y aduce que el despertar de la conciencia cinematográfica se ha debido a algunos factores extrínsecos (renacimiento del cine europeo en la post-guerra, crecimiento de la producción mundial, régimen del cine continuado en Montevideo) y a dos factores locales muy deliberados y hasta esforzados. Uno es la existencia, siempre en aumento, de páginas de crítica cinematográfica, efectuada en publicaciones de precio reducido, de amplia difusión, de aparición frecuente, bien documentadas, bastante concretas, y casi siempre oportunas; CINE CLUB no podría incorporarse rápidamente a ese grupo, y es presumible que tampoco desee hacerlo. El otro factor es la existencia, también en aumento, de clubes cinematográficos que efectúan exhibiciones de títulos viejos, y que alguna vez subrayan el mérito de títulos nuevos; con ello amplían la estrecha posibilidad de las funciones meramente comerciales, y señalan a sus socios la contribución que al cine han prestado, en distintas fechas, hombres como Fritz Lang, o John Ford, o John Huston. Algunos observadores han entendido que estos clubes constituyen una segunda categoría de la crítica cinematográfica, y han ponderado su labor, ratificada por el aficionado y en ciertos casos por las mismas empresas comerciales. En este capítulo, caracterizado por la competencia y la emulación (más bien inevitables) ha sido muy destacada la labor de CINE CLUB DEL URUGUAY, y a la entidad, más que a su revista, debe agradecerse que haya contribuído a despertar la conciencia cinematográfica nacional.

Ahora que CINE CLUB manifiesta, a texto expreso, que su obra no ha sido tan útil como cree la opinión pública, su compromiso de números futuros es más vasto que el de proyectar una excelente presentación gráfica. En rigor, es probable que los números 14 y siguientes informen: 1) cómo es eso de que era muy poco lo que se sabía; 2) cuáles son las razones más generales y demostrables que la crítica debe aducir; 3) quiénes son los pérfidos que desean evitar para el cine algunas nociones artísticas indispensables; 4) cómo debe despertarse, seguramente, aceleradamente, y de veras, una conciencia cinematográfica. Serán, en apariencia, estudios cinematográficos en sede estética, pero serán apasionantes; si son cumplidos, contestarán algunas serias dudas e interrogantes de hoy.

H. A. T.

tercer concurso de filmación

reglamento

1º La Comisión de Filmación de CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY organiza el Tercer Concurso Relámpago que se efectuará de acuerdo al presente Reglamento. Compete a dicha Comisión la interpretación de las bases y la decisión en cualquier punto imprevisto.

2º Pueden intervenir en el Concurso, sin cargo alguno, las personas, o equipos de personas, que se inscriban en el registro correspondiente. Se hace notar:

a) que los interesados podrán hacer retirar de la sede de CINE UNIVERSITARIO, Colonia 1176, los formularios de inscripción;

b) que dichos formularios deberán ser devueltos a la sede bajo seudónimo y en sobre cerrado, hasta el jueves 21 de agosto, 1952;

c) que junto al seudónimo deberá indicarse un número cualquiera, de cuatro cifras.

3º El día sábado 23 de agosto, entre 13 y 18 horas, los inscriptos podrán hacer retirar de la sede las instrucciones sobre normas para la filmación. Cumplido este requisito, podrán comenzar de inmediato el rodaje de su película, la que será entregada, sin revelar, en la misma sede, antes de las 12 horas del lunes 1º de setiembre.

4º El tema a filmar será libre, empleando cada equipo, de su peculio, 90 (noventa) metros de película blanco y negro, de 16 mm., como máximo, o su equivalente en pases de 9 ½ u 8 mm., hasta un máximo de 12 (doce) minutos de duración.

5º Una vez reveladas las películas, CINE UNIVERSITARIO hará saber a los participantes cómo deberán proceder para realizar el montaje y cortes que consideren necesarios, estableciéndose que éstos podrán ser en número ilimitado. En esta tarea se cuidará no develar el anonimato que debe guardarse hasta el final del Concurso.

6º Un Jurado de cinco miembros, cuya nómina se dará a conocer antes de agosto 15, 1952, y que será nombrado por la Comisión de Filmación, dictará, por mayoría simple de votos, el fallo sobre los films presentados, otorgando los premios, y estando facultado para declararlos desiertos.

7º Se otorgarán tres premios:

1º) Gran Premio KODAK.
2º) Premio Especial Foto Micro.
3º) Premio Cine Universitario.

El Jurado queda en libertad de señalar asimismo las Menciones que entienda convenientes.

8º En el acto público de la entrega de premios, CINE UNIVERSITARIO exhibirá todos los films del Concurso, reservándose asimismo el derecho de exhibición, hasta un año después de esa fecha, con iguales derechos que sus autores.

9º La inscripción en el Concurso implica el conocimiento y aceptación de sus bases.

NOTA.— A fin de facilitar la intervención de los aficionados que no dispongan de cámara, se prestarán o alquilarán las filmadoras respectivas a los inscriptos en el Concurso; sobre este punto se darán informes en la sede de Cine Universitario, Colonia 1176.

concurso film cinco

1) Se admitirán respuestas parciales a las preguntas formuladas, pero se dará preferencia a las que identifiquen mejor los films e intérpretes aludidos.

2) Se recibirán respuestas, bajo sobre cerrado, en la redacción de FILM, Colonia 1176, hasta agosto 10, 1952, inclusive.

3) Es imprescindible que las respuestas sean firmadas con nombre y apellido, o en su defecto con iniciales e indicación de documento de identidad.

4) No se darán premios a personas que hayan sido premiadas en anteriores Concursos de FILM.

5) Se otorgará respectivamente a los dos ganadores:

   I) Un carnet gratuito de socio de CINE UNIVERSITARIO, válido por un año.

   II) Dos entradas para cualquier cine de estreno, en fecha a elección, dentro de los quince días de publicado FILM 6.

1 *Nombrar una película de largo metraje en que actúa Oliver Hardy pero no actúa Stan Laurel.*

2 *Nombrar dos películas hechas con el mismo tema y con el mismo actor protagonista, ambas sonoras, una en Alemania y otra en Hollywood.*

3 *Identificar los films en que Cary Grant:*

a) *tiene poderes ultraterrenos;*
b) *es bígamo;*
c) *tiene amores con un juez;*
d) *se viste de mujer;*
e) *tiene amores con una mujer vestida de varón;*
f) *compone canciones populares;*
g) *entra cantando en una solemne reunión de conspiradores criminales;*
h) *ametralla por la nuca a su mejor amigo;*
i) *se prueba con extenso asombro, ante el espejo, un sombrero demasiado grande;*
j) *finge creer que un gusano baila dentro de una cajita, y hace mucho ruido al respecto.*

soluciones

1 Cuatro intérpretes:
COLIN CLIVE en **Frankenstein** (1931), dirigida por James Whale, con Boris Karloff;
SAM JAFFE en **Gunga Din** (1938), dirigida por George Stevens, con Cary Grant, Victor McLaglen, Douglas Fairbanks;
SPENCER TRACY y SIR CEDRIC HARDWICKE en **Las aventuras de Stanley y Livingstone** (1939), dirigida por Henry King.
2) Siete películas:
Hollywood se divierte (Stand-in, 1937), de Tay Garnett, con Leslie Howard, Joan Blondell;
Casablanca (1942), de Michael Curtiz, con Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Peter Lorre, Conrad Veidt, Paul Henreid;
Calles de Londres (Sidewalks of London, 1940), de Tom Whelan, con Charles Laughton, Vivien Leigh;
El hombre que vino a cenar (The Man Who Came to Dinner, 1942), de William Keighley, con Monty Woolley, Bette Davis, Ann Sheridan, Jimmy Durante;
Mercader de ilusiones (The Hucksters, 1947), de Jack Conway, con Clark Gable, Deborah Kerr, Sidney Greenstreet;
La heredera (The Heiress, 1949), de William Wyler, con Olivia de Havilland, Ralph Richardson, Montgomery Clift, Miriam Hopkins;
La patrulla incógnita (American Guerrilla in the Philippinnes, 1950), de Fritz Lang, con Tyrone Power, Micheline Prelle, Tom Ewell.

concurso film 4

los ganadores

1) **Blanca María, A. V. B. 1045.**
2) **M. E. Dubini.**

viva la técnica

(cont. de pág. 9)

pleados por él y el estudio de tales medios de expresión ha suscitado alrededor de él la creación del primer humor cinematográfico, teniendo a la vista el empleo de todos los medios de expresión fotogénicos. Mack Sennett ha llegado pues a esos resultados menos por la personalidad de sus intérpretes que por una concepción general del film, teniendo en vista el empleo de todos los medios de expresión conocidos en la pantalla. Mack Sennett ha indicado el camino que, principalmente en Francia, no ha sido seguido. No se ha buscado entre nosotros la comicidad sino en el tema del film, independientemente de su realización técnica. Se han transportado, también aquí, situaciones teatrales (vaudevilles y, a menudo, los peores) sin soñar en utilizar realmente la maravilla.

León Moussinac en "L'age ingrat du cinema" (1920-24), Sagittaire, pág. 42.

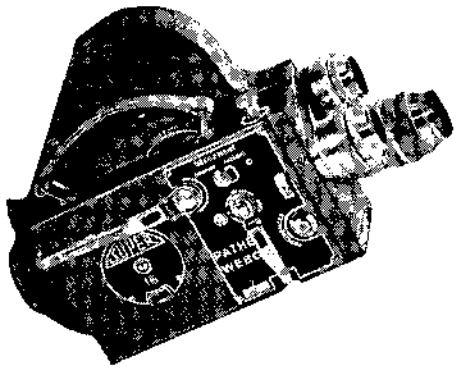
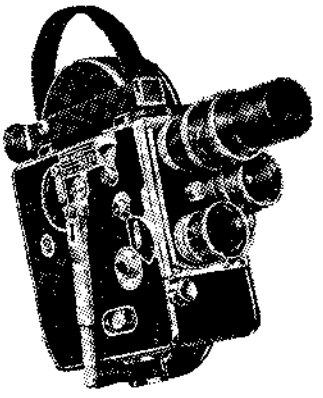


FOTO MICRO



DE TODO EN FOTO Y CINE

Nuestra variedad le asegura el mejor equipo para sus aspiraciones y posibilidades, nuestra especialización es su mejor garantia

De nuestro amplio surtido destacamos:

FILMADORAS

SUPER PATHE 16. La cámara ideal para el profesional y el aficionado avanzado, con características únicas en su tipo.
Con Optica tratada y enfocable Som Berthiot. F. 1:1,5 de 20 mm., F. 1:1,9 de 25 mm. y F. 1:3,5 de 75 mm. Completa ..... $ 1.200.—

Con Optica americana "Elgeet" tratada y enfocable. F. 1:1,5 de 13 mm., F. 1:1,9 de 25 mm. y F. 1:2,9 de 75 mm. Completa ..... $ 1.580.—

BOLEX PAILLARD H. 16.
Con Optica F. 1:2,8 de 15 mm., F. 1:1,4 de 25 mm. y F. 1:2,8 de 75 mm.
Con estuche ..... $ 1.394.—

KEYSTONE para calidad y economía en 16 mm.
Modelo A-7, lente F. 1:3,5 tratado en montura intercambiable de pase universal, seis velocidades de 10 a 64 cuadros por segundo, visor óptico, traba para filmación continua, tabla de exposición. Carga rollos de 15 ó 30 metros. Precio ..... $ 245.—

Modelo A-9, semejante a la anterior, pero posee además dispositivo para tomas de cuadro por cuadro, indicador audible de película filmada, forrada en plástico marrón inalterable, con lente tratado e intercambiable. Precio ..... $ 275.—

Modelo A-12, nuevo modelo compacto y liviano que reune además de las características anteriores una torre para dos objetivos.
Con lente F. 1:2,5. Precio ..... $ 355.—

Con lente F. 1:9. Precio ..... $ 430.—

PROYECTORES KEYSTONE

Para obtener el máximo rendimiento de sus películas.
Modelo R-8 para 8 mm. con lámpara de 500 W. y excelente sistema óptico que permite proyecciones de gran tamaño, enfriamiento perfecto a turbina para mayor duración de la lámpara y mejor conservación del film. Velocidad de proyección variable, ventanilla auto-ajustable, controles centralizados, luz piloto, rebobinado a motor directamente, capacidad de 400 pies, óptica tratada de gran luminosidad y definición.
Precio completo con transformador ... $ 380.—

Río Negro, 1370 — MONTEVIDEO — Teléf. 9-55-16

Imp. "Rosgal" - Tel. 8 54 36